القراءة التأويلية

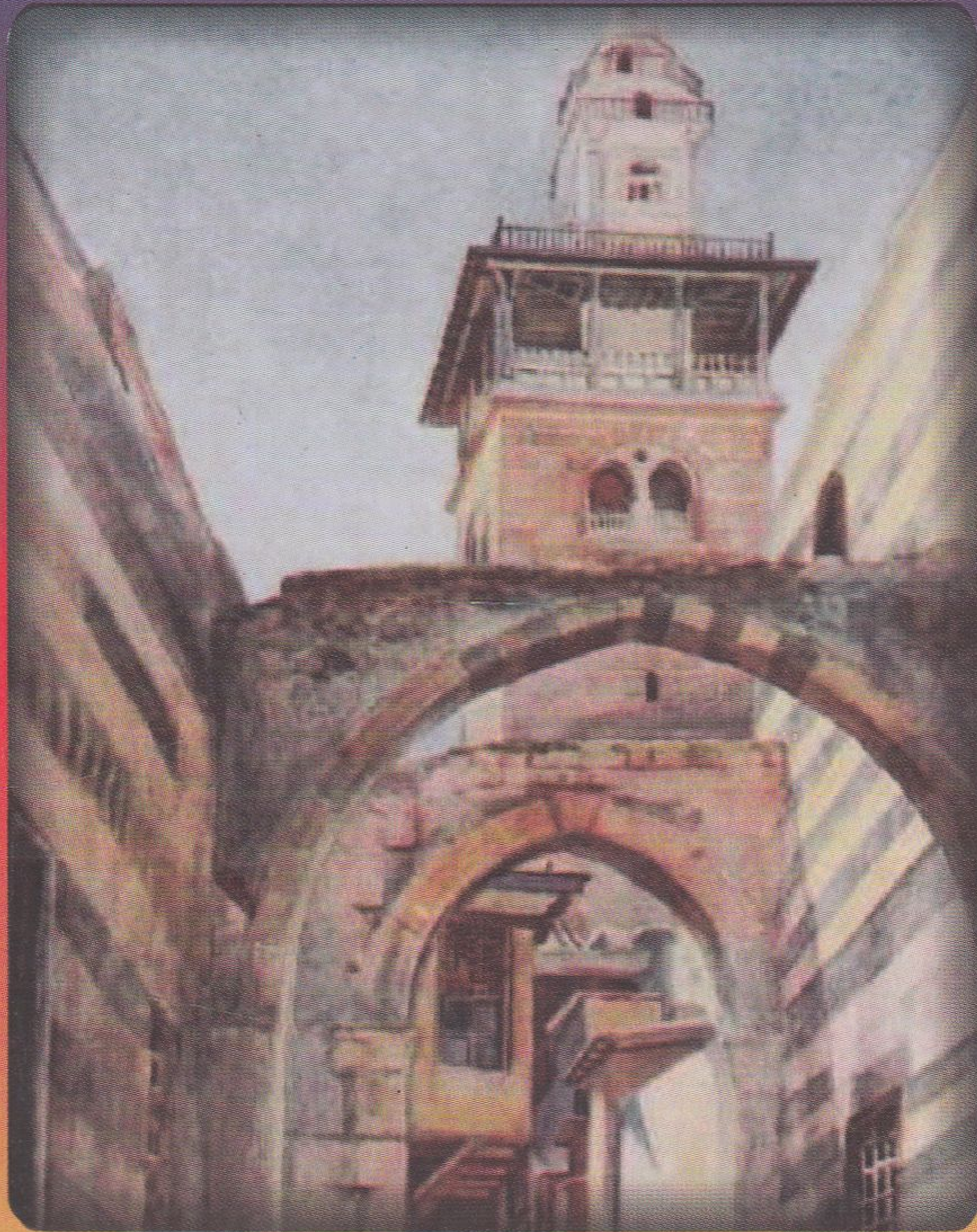
للنص الشعري القديم

بين أفق التعارض وأفق الاندماج

الدكتور

مصطفى شميعة

أستاذ باحث في قضايا التواصل والتلقي/المغرب



عالم الكتب الحديث
Modern Book's world
للنشر والتوزيع

القراءة التأويلية

للنص الشعري القديم

بين أفق التعارض وأفق الاندماج

الدكتور

مصطفى شميعة

أستاذ باحث في قضايا التواصل والتلقي/المغرب

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2013

الكتاب

القراءة التأويلية للنص الشعري القديم بين أفق التعارض وأفق الاندماج

تأليف

مصطفى شميعة

الطبعة

الأولى، 2013

عدد الصفحات: 322

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2012/7/2403)

ISBN 978-9957-70-605-0

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (27272272- 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909- 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
www.almalkotob.com

الفرع الثاني

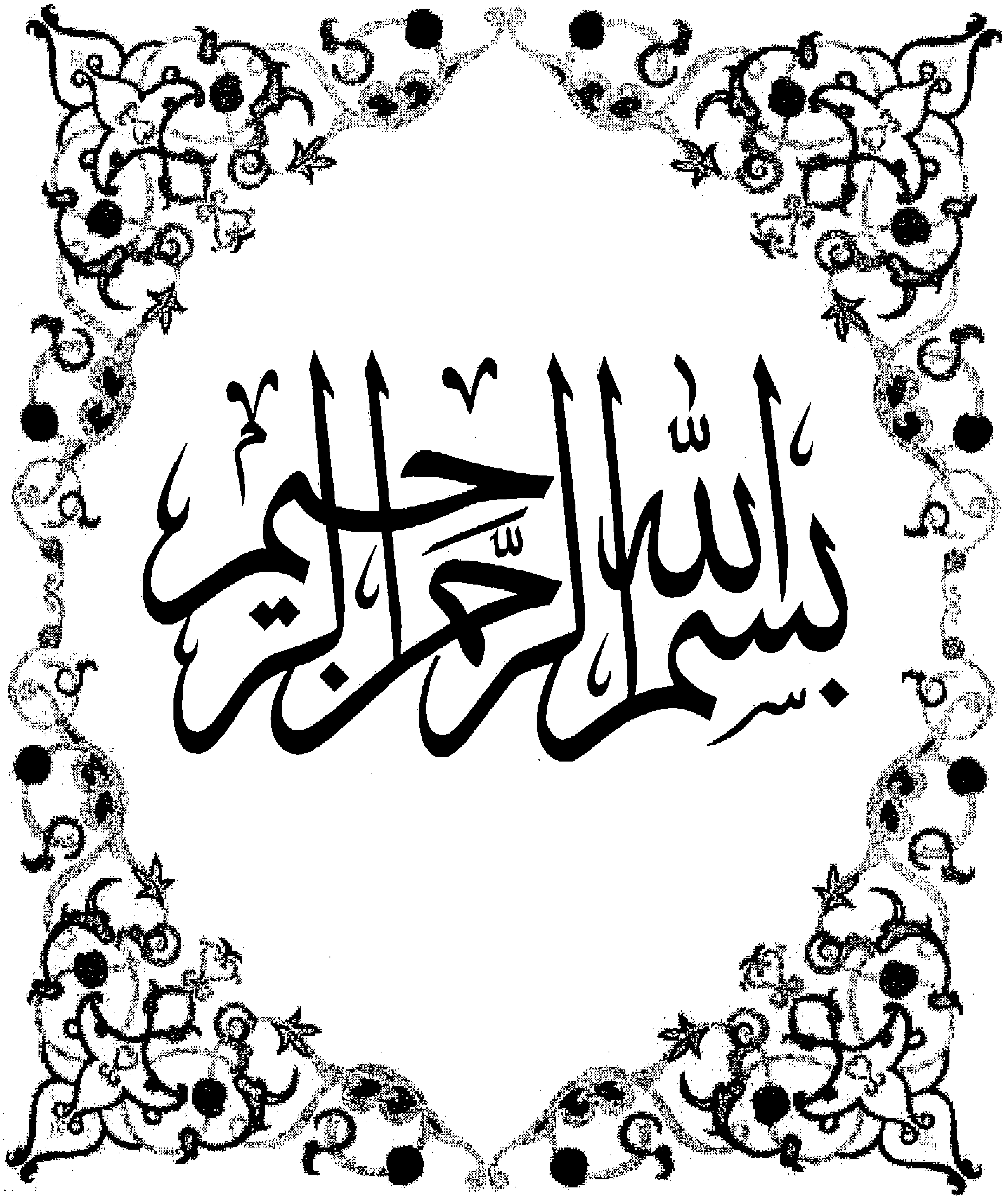
جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 471357 1 00961

فاكس: 475905 1 00961


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلـــى زوجتي ، حياة .

التي تحملتني أيام دائي وأحزاني

وعاشت معي فرحة الولادة

إلـــى أبنائي الكبار

محمود الشامخ ، شموخ الجبال

حميد/ يونس الجميل جمال الورد

علاء الدين الأقحوان الباسم

إلـــى أبي ، المندفع ، دوما

إلـــى روح أمي الحنون

إلـــى روح أخي حميد **Bryan Adams**

إلـــى روح أخي عبد الرحيم

إلـــى شهداء الربيع العربي الزاحف

على كل الوطن الممتد

من المحيط..إلى الخليج

إلـــى كل هؤلاء ...... أهدي هذا الكتاب

فهرس المحتويات

المقدمة:

يأتي هذا الكتاب في سياق البحث عن بعض اشراقات التأويل في الثقافة العربية، فقد تبين بعد الدراسة والتحليل لأنماط من التلقيات العربية الحديثة للنص الشعري القديم، أن جل المناهج النقدية التي رامت تفسير هذا الشعر لم تستطع بلورة فهم نوعي بمضامينه وموضوعاته، فظلت هذه المقاربات بعيدة عن روح هذا الشعر وعن الحياة الحقيقية التي يعبر عنها، غير أن السبب الحقيقي الكامن وراء انهزام القراءة المنهجية أمام عوالم الشعر القديم، يكمن في اعتقادنا في بؤس هذه المناهج الصارمة التي حاولت إخضاع النص إلى مقتضياتها التقنية وضوابطها المقننة، فجعلت منه مختبرا للتجارب المنهجية المختلفة والمتنوعة، الشيء الذي جعل القارئ المعاصر يتيه في نفق لا مخرج له، غير أن قراءة التأويل لاتضع على عاتقها الوفاء لمنهج دون آخر، فهي تنفتح على النص بدون فرضيات قرائية، أو مقدمات نظرية، فلا تجعل من أولوياتها الانتصار لهذه القراءة المنهجية أو تلك، بقدر ما تجعل همها المركزي هو الانتصار للنص وليس لسواه. هكذا يتبين أن قراءة التأويل هي مغامرة استكشافية لعوالم النص السرية وغير المعلنة، قوامها الدخول إلى النص من زواياه المختلفة والمتعددة، لكن هاجسها الأساسي في هذه الرحلة المكلفة هو فهم النص. لقد تبين أن فهم النص هو المحرك الرئيسي الذي يحرك كل القراءات التأويلية، لأنه في الأغلب الأعم هو السبب الحقيقي الكامن وراء سوء تقديرنا للأشياء من حولنا، فأن نفهم يعني أن نبني جسوراً صلبة تربط بيننا وبين الحياة، برباط قوي ومثين، لكن بدونه ستتقطع سبل التواصل وتنعدم. لقد اجتهد بعض النقاد المعاصرين في بناء علاقة جديدة مع تراثنا الشعري القديم بغية تجديد فهمنا له من منطلقات حداثية جديدة، فواظبوا على قراءته قراءة ثانية وثالثة، لكن جلهم لم يصل إلى الهدف المنشود، لأنهم أهملوا بناء إستراتيجية للتأويل قائمة على الفهم وليس على سواه.

غير أن الناظر إلى أعمال مصطفى ناصف النقدية سيجد لا محالة أن هاجس الرجل الذي كان يؤسس كافة تطلعاته القرائية هو الفهم الواعي للنص بعيداً عن سلطة المنهج و مقتضياته الصارمة، لهذا يمكن اعتباره الكاتب الحداثي صاحب الرؤية الثورية والمجددة في دراسة تراثنا الشعري، إذ أضحى كتابه "قراءة ثانية لشعرنا القديم" كتابا استثنائيا بامتياز.

فقد كان هذا العنوان ولا يزال، ينطوي على دلالة فكرية عميقة ذات أبعاد ثورية متعددة، جعلتني أتساءل مذ كان مشروع هذا الكتاب مجرد نطفة غير واضحة المعالم: قراءة ثانية ؟ لماذا؟ وكيف؟ وما هي معالم القراءة الأولى؟ وهل يعني أن القراءة الأولى لم تعد ذات جدوى في الوقت الراهن؟

أسئلة ظلت عالقة في ذهني منذ فترة طويلة وبقيت مختمرة إلى أن شاء الله لها أن تظهر من خلال هذا الكتاب التي مكنتني فصوله من الانفتاح على العالم الفكري لمصطفى ناصف لأكتشف فيه ما لم أكتشفه في غيره.

لقد اكتشفت أن الدخول إلى هذا العالم هو مغامرة فكرية بالدرجة الأولى. مغامرة تراهن على الربح/ الاستفادة لكن من خلال ضرورة التوفر على الوسائل الكفيلة لكسب الرهان، وإلا فإن الرحلة لن تكون مفيدة.

ولعل أولى هذه الوسائل وأبرزها هو التوفر على إرادة القراءة لأن الكاتب ليس من الذين يسهل التعامل معهم منذ الوهلة الأولى، بل يحتاج قارئ أفكاره إلى ضرورة تبني منهج قار يمضي على خطاه ويستنير بضوئه، الشيء الذي يساعده على التخطيط لفعل القراءة ذاته. لكن شرط التوفر على كثير من الصبر لتفعيل المخطط وإنجازه. هكذا رأيت أن يكون منهجي في قراءة ناصف هو منهج التلقي الواصف لموضوعه والذي يقوم على دراسة وتحليل أشكال تلقي ناصف للقصيدة القديمة مركزا في ذلك على تتبع المفاهيم الإجرائية التي اعتمدها في مستويات تقبله المختلفة للشعر القديم، لكن بنوع من التصرف أثناء ممارسة فعل القراءة، ولتحقيق هذا الغرض ارتأيت أن يكون مخطط قراءتي على الشكل التالي: مدخل نظري وأربعة فصول.

فقد فضلت أن يكون مدخل الكتاب عبارة عن أرضية معرفية أرصد فيها الأصول الفلسفية لنظرية التلقي ومفاهيمها المتداولة. فوجدت أن أقرب الأصول تجاوبا مع توجهات مصطفى ناصف النقدية هي: الفلسفة الفينومينولوجية، ونظرية التأويل. فالأولى درست أشكال تلقي وعي القارئ للموضوع المقروء، وأضافت بذلك لهذا المجال الكثير من المفاهيم الجديدة منها: الرد والتعليق، قصدية الوعي، الخبرة الجمالية، اللاتحديد. والثانية أمدت ناصفا بالتاريخ المعرفي للتأويل علاوة على تمكينه من امتلاك وعي عميق بأنماط الفهم غير المقيد بضوابط المنهج كما هو عند كادامير...

لقد اقتضت الضرورة المنهجية أن أقف على بعض هذه المفاهيم الأكثر انتشارا في فلسفة التلقي، ومنها أذكر: مفهوم الحوار، ومفهوم الأفق لأنتقل من خلالهما إلى رصد تأويلية ياوس وظاهرية إيزر، اللذين أمداني برؤية واضحة ومغايرة لإجراءات القراءة الفعلية، والتي من خلالها استطعت أن ألتلمس مفهوم قراءة النصوص عند مصطفى ناصف.

وعليه فقد خصصت المبحث الأول من الفصل الأول لتحليل مفهوم قراءة النص عنده، فوجدت أن فعل القراءة يرتبط في تصوره بشروط لابد منها وبعوائق يجب تجنبها: فمنها ما يرتبط بالنص ومنها ما يرتبط بالقارئ، لهذا اختص المبحث الثاني لرصد أنماط القراء والصفات التي يجب أن يتحلوا بها (الإنصات، الصبر، التعاطف...)، وذلك إيمانا منه أن فعل القراءة هو فعل مغاير ومختلف. وبما أن الأمر كذلك فقد رأيت أن يكون المبحث الثالث خاصا بتحليل مفهوم النص عامة والشعري بصفة خاصة، وذلك لاستجلاء معالم الرؤية النقدية عنده التي خصصت لها الفصل الثاني برمته.

لقد استدعى مني الحديث عن مكونات الرؤية المنهجية التطرق إلى السياق التاريخي والثقافي الذي احتضن مختلف التيارات الفكرية التي تقف وراء تلقي المحدثين للشعر القديم، وذلك في ضوء المسافة التي تفصل بينهم وبين ثقافة الآخر: فهناك من رفض ثقافة الغير، وهناك من احتضنها، وهناك من وقف منها موقف الوسط، لهذا خصصت المبحث الثالث لتبيان وتحليل موقع مصطفى ناصف ضمن دائرة الاختلاف المنهجي، فوجدت أن التثاقف عنده له شروط وأبعاد، بل يحركه هاجسان دفينان هما قلق الفهم وحتمية الانتماء.

هكذا انطلقت في فهمي لهذين الهاجسين من مشكلة الفهم في تلقي ناصف للقصيدة القديمة مركزا على بعض البديهيات، كمسألة التسمية وبداوة الشعر...

لقد أفضى بي الفصل الثاني إلى ضبط موقف مصطفى ناصف التوفيقي، لكن ذلك استلزم مني تحليل أفقه المنهجي في ضوء الآفاق المتعارضة أو المتجاوبة معه، فكان الفصل الثالث مختصا في رصد مختلف التلقيات المتعارضة، ومنها: المنهج الانطباعي، المنهج الاجتماعي، المنهج النفسي، المنهج البنيوي، حيث بينت من خلال كل هذه المناهج أسباب رفضه لها، والمبررات التي ساقها لتعليل موقفه. أما التلقيات المتجاوبة، فقد حصرتها في التلقي الاستاطيقي والتلقي التأويلي اللذين شكلا في تنازلهما مساره النقدي والثقافي.

بالنسبة للتلقي التأويلي فقد كان هو المحطة الأخيرة في رحلته في فضاء القصيدة القديمة، وهذا ما أقره هو في مختلف كتبه، وخصوصا منها: صوت الشاعر القديم وقراءة ثانية لشعرنا القديم اللذان جسدا البعد التطبيقي لنظريته التأويلية، لهذا خصصت الفصل الرابع لتبيان أشكال ومستويات تلقيه للمكونات والصور الرئيسية في القصيدة القديمة، ومنها: الطلل، صورة الحيوان (الفرس، الناقة) وبعض الرموز كالماء، الزمان، والمكان، وبعض القيم والظواهر كالكرم والصعلكة.

حيث كانت الخلاصة أن قراءة ناصف التأويلية تحتاج منا إلى الكثير من الصبر والمعاناة في تمثل مفاهيمها ومقتضياتها المنهجية، لهذا سألت الله تعالى أن يمدني بعونه وأن يلهمني حسن التدبر ومكرمة الصبر على ما أقبلت عليه.

والله ولي التوفيق

فاس في 8 يوليوز 2011

المدخل

نظرية التلقي: الأصول والمفاهيم

المدخل

نظرية التلقي: الأصول والمفاهيم

إن البحث في اتجاه تحديد الجذور الفلسفية لنظرية التلقي من شأنه أن يقود عملنا إلى تحديد الأرضية المعرفية التي ابنت عليها مفاهيم هذه النظرية، وتحددت بواسطتها آلياتها المنهجية والإجرائية.

وذلك بالنظر إلى أن كل النظريات النقدية الحديثة أو القديمة، لا تنهض من فراغ معرفي بل هي وليدة حقل من المقولات الفلسفية الأولية، التي تمدها بالأسس والمنطلقات وتبلور لديها الرؤى والمفاهيم.

ولعل الفلسفة هي أقرب الحقول قدرة على إمداد كل النظريات النقدية بأدوات البحث والحجاج، نظرا لطابعها النظري والمنهجي القائم على التأمل والبحث استنادا إلى أسس عقلانية، وهو ما يفسر حضور آلياتها في كافة النظريات التي رامت تحليل أنساق التعبير الإنساني بما في ذلك الآداب.

فنظرية التلقي إذن لا يمكن مقاربة مفاهيمها الشائعة والمتداولة، إلا بالنظر إلى منطلقاتها الأولى التي أسستها مجموعة من المدارس الفكرية المتعددة عبر تاريخ الفكر الإنساني... وهذا ما يدفعنا إلى حصر أبرز هذه المدارس وأكثرها تأثيرا على جذور نظرية التلقي المعرفية، خصوصا إذا وجدنا أن أبرز مفاهيم هذه النظرية قد عرفت تحولا جذريا بالقياس إلى ما كانت عليه في مهاداتها الأولى، فمفهوم خبرة المتلقي مثلا واستقلالية الوعي، وجل المفاهيم الأساسية تعود في معظمها إلى مدارس فكرية ذات صيت كبير في نظرية المعرفة المعاصرة.

إن الباحث (**يعتقد أن الأفكار التي تحرك النظرية النقدية دوما، هي ذات أصول في نظرية المعرفة، أي أن التحولات المعرفية، هي تحولات مؤثرة دوما في نظرية الأدب عامة، ذلك لأن الأساس النظري التجريدي الذي توفره نظرية المعرفة يغري منظري الأدب في البحث عن الأساس الملموس والمادي لتلك الأفكار...**)[1].

غير أن إشكالا منهجيا يواجهنا ونحن بصدد تحديد الأصول الفلسفية لنظرية التلقي، يتمثل أساسا في السؤال التالي؟

هل يمكننا – بالنظر إلى مقتضيات البحث – الإحاطة التحليلية بكل الأصول الفلسفية؟ أليس هذا بالعمل الكبير الذي يفوق قدرتنا على الالتزام بسياق موضوعنا؟

---

(1) الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص: 76.

إن تعدد أصول نظرية التلقي الفلسفية وتشعبها تاريخيا، ومعرفيا، يدفعنا إلى تحديد عملنا في اتجاهين رئيسيين نرى أنهما الأكثر امتدادا وتطعيما لهذه النظرية بالمفاهيم الأولى، والأقدرها اختراقا لمجالها المعرفي، ونقصد بهما: الفلسفة الظاهراتية وفلسفة التأويل..

إن تحديد اشتغالنا بهذين القطبين، لا يعني إلغاء تأثير مجموعة أخرى من الروافد التي استقت منها نظرية التلقي – كعلم النفس، والمدرسة الجلشطالتية – دعائم نظرية كبرى، بل إن اختيارنا هذا نابع من اعتبارات نظرية، والأخرى تعود إلى طبيعة البحث الذي نحن بصدده.

فأما الاعتبارات النظرية فتعود لاعتقادنا أن الفلسفة الظاهراتية دشنت سبقا نظريا مهما في دراسة الوعي الذي ندرك به الأشياء، دراسة أفضت إلى بروز مجموعة من المفاهيم التي طوعتها نظرية التلقي ضمن منظومتها المعرفية، كمفهوم: المعنى، الإدراك، الفهم، الشعور. وهذا ما سيدفعنا إلى استقصاء مفاهيم هذه الفلسفة لتبيان التطور الذي لحق بعض هذه المفاهيم داخل نظرية التلقي.

وأما الاعتبارات الثانية فتعود إلى محور كتابنا **"القراءة التأويلية للنص الشعري القديم بين أفق الاندماج وأفق التعارض"** حيث تبين لنا بعد قراءتنا الطويلة لأحد أعلام هذا التوجه النقدي: مصطفى ناصف، أن هذا الناقد لا يخرج في دراسته لهذه الشعر عن تأملات وافتراضات نابعة من هذين الموردين: الظاهراتية والتأويل، وهذا ما يدفعنا إلى اعتبار تحديد الأصول الفلسفية لنظرية التلقي ينطوي على بعدين منهجيين اثنين:

- تحديد أصول المفاهيم التي قامت عليها النظرية لتبيان مصادرها الأولى، وضبط تحولاتها داخل السياق المعرفي للتلقي.
- تحديد منطلقات الرؤية الفكرية والمنهجية التي استندت عليها مقاربة: مصطفى ناصف" للشعر، والوقوف على امتدادات وتأثيرات الفلسفتين على فكره. وهذا طبعا بالافتراض أن مصادره في تلقي النصوص الشعرية القديمة قائمة على هاتين المدرستين. إذن ما هي الأصول الفلسفية لنظرية التلقي؟
- ما هي درجات وحدود الحضور النظري للفكر الفينومينولوجي داخل هذه النظرية؟
- ما هي أوجه التقاطع بين فلسفة التأويل وفلسفة التلقي؟
- ما هي الآفاق النظرية التي تشترك فيها فلسفة التأويل مع الفكر الفينومينولوجي؟
- ما هي أبرز المفاهيم التي تولدت عن تأثير الظاهراتية والتأويل في نظرية التلقي؟.

I- الأصول الفلسفية لنظرية التلقي:

1- الفلسفة الظاهراتية بين إدراك المعنى وقصدية الوعي.

قبل تحديد العلاقة بين آليات إدراك المعنى وقصدية الوعي المدرك في الفلسفة الظاهراتية، نشير أولا إلى أن ظهور هذه الفلسفة ارتبط بسياق تاريخي ومعرفي عرف انعطافا مهما في نظرية المعرفة، ويتجلى ذلك في أزمة العلوم الإنسانية في مطلع القرن العشرين، (... **فقد أدى ترقي البحوث السيكولوجية، والاجتماعية، والتاريخية إلى الحكم على شتى الآراء والأفكار والفلسفات، باعتبارها مجرد نتائج لفعل بعض العوامل الخارجية المتآزرة (من سكولوجية، اجتماعية، تاريخية) وهكذا مال علماء النفس، إلى الأخذ بالتفسير النفساني المتطرف، بينما مال علماء الاجتماع إلى الأخذ بالتفسير الاجتماعي المتطرف، في حين تمسك التاريخ بالتفسير التاريخي المتطرف**...)[1].

لقد أدى تعارض المناهج وتباين منطلقاتها في تفسير الظواهر الفردية والاجتماعية، إلى اختلاف عميق في فهم هذه الظواهر ذاتها، وبالتالي بدأنا نقف على إشكالية جوهرية في تاريخ الفكر والعلوم الإنسانيين؛ وهي إشكالية 'الفهم'. فهل نصل إلى فهم الظواهر بناء على شروط سيكولوجية؟ أم أخرى سوسيولوجية ؟ وكيف نفهم هذه الظواهر، قبل التساؤل حول شروط إنتاجها؟ وهل العلوم – التي تدعي الموضوعية – التجريبية والعقلانية – هي أصلا مؤهلة لتفسير هذه الظواهر في شموليتها، على الرغم مما تدعيه من ضوابط منهجية وتقنية؟.

لقد كانت هذه التساؤلات بمثابة المحك الأساسي الذي قاد 'هوسرل' رائد – الظاهراتية- إلى تأسيس فينومينولوجيا تتخطى البحث عن الشروط الممكنة لكل تفكير أو تدبير، للوصول إلى (**فينومينولوجيا تبحث عن قاعدة أو دعامة تنبثق من خلالها أو تتأسس بموجبها أو ترى الوجود على أثرها، كل ظاهرة معينة**...)[2]. لقد كان هم هوسرل هو تخطي 'معنى الظاهرة' كمعطى نهائي إلى البحث في الشروط التكوينية لأي ظاهرة معطاة. وبالتالي جاز لنا أن نعتبر ظاهريته بمثابة الفعل الفلسفي التأسيسي الذي يروم إلى اعتبار المشكلة المركزية في مبحثه هي: (**مشكلة النشوء أو التكون، لا بالمعنى البيولوجي لتكون الجنين أو نشوء الكائنات، لكن بالمعنى الذي يجعل من الظاهرة، ظاهرة ذات ماهية وقابلة لتلقي المعنى الذي يضفيه الوعي عليها في أول لقاء له بها**...) [3].

---

(1) دراسات في الفلسفة المعاصرة: د. زكرياء إبراهيم، ص: 334.

(2) الفينومينولوجيا وفن التأويل: محمد شوقي الزين، مجلة فكر ونقد، ص: 72.

(3) نفسه.

1.1- إدراك المعنى عند هوسرل: الرد والتعليق.

في الحقيقة يمكن اعتبار طرح هوسرل مشكلة الإدراك بمثابة رد الاعتبار إلى الذات – مركز الوعي – من جهة كونها أداة للفاعلية الإدراكية، ومن ثم فالوعي يغدو لديه نقطة الانطلاق في أي فعل للتلقي. هكذا انصبت الأسئلة الأولى حول كيفيات الإدراك خصوصا إذا كانت الظواهر لها وجودها الماهوي المستقل.

إن عمل هوسرل ينبني إذن على ثنائية منهجية: البحث في آليات الوعي لدى الأفراد، وتحديد عمله أثناء 'إدراكه' للموضوع: و' البحث في الظاهرة المعطاة باعتبارها وجودا ماهويا مستقلا عن هذا الوعي. وبالتالي فإن فهم معنى الظاهرة هو (... **خلق آني مرتبط بلحظة وجودية**) [1].

والسؤال المطروح حاليا هو كيف يدرك الوعي المعنى؟.

ينطلق هوسرل في الإجابة عن هذا السؤال من وجود علاقة تقابلية بين الذات والأشياء في العالم الطبيعي، التي تعيش وجودها الماهوي الخاص، ويقترح ما يسميه: الرد: Réduction والتعليق suspension كإجراءين تقنيين في كل عملية إدراكية. ويعني ذلك أن نضع الكون بين قوسين، فنخرجه من نطاق ملاحظتنا العقلية، ونحلل به الخواطر البحتة التي تحيا في شعورنا، إن إدراك الظواهر ووصفها لا يخرج عن نطاق وضعها بين قوسين، أي استبعاد جميع الافتراضات المسبقة التي نحملها حولها بحيث يكون الهدف هنا هو: (**فسح المجال لوصف المضامين الخالصة كما هو حاضر في الوعي (نفسه) ويعني ذلك عند هوسرل أن الفعالية الفلسفية هي اكتشاف هذه المضامين، لأنها تنطوي على أهميتين هما: إثبات وجود الظاهرة بما ينضاف إليها من معنى، عن طريق صلتها بالشعور الخالص، والأهمية الثانية هي إثبات وجود الذات الفاهمة عن طريق جعل الفهم ينطوي على دلالة مضاعفة...**) [2].

إن الفهم منظورا إليه من زاوية علاقة الذات المدركة بالمعنى المضاف إلى الظاهرة، يكون وليد ما يسمى بالشعور الخالص، ويعني ذلك أن ما ندركه من أشياء هو ليس بالضبط ما يدركه الآخرون، لأن أنماط هذا الشعور تختلف على الرغم من كون الظاهرة كمعطى مستقل عن الوعي هي ذات ماهية واحدة.

لقد حصر هوسرل نشاط الظاهراتية في (**دراسة الشعور الخالص وأفعاله القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة...**) [3]، لذلك جعله يتصف بالآنية، أي لحظة الإدراك الماهوي للاشياء، بحيث يتم حينئذ استبعاد الفهم المعطى عن طريق 'الرد والتعليق' المشار إليهما سلفا: 'ردّ كل مضامين المعاني التي تحملها الظواهر، وتعليق' أنماط فهمهما من قبل الآخرين. يتم هذا عن طريق وضع الحقيقة المعطاة بين قوسين، غير أن

(1) الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص: 76.

(2) الأصول المعرفية، ص: 79.

(3) الأصول المعرفية، ص: 75.

الفينومينولوجيا عندما تضع "بين قوسين" عناصر الواقع أو الأشياء المدركة في صورتها الماهوية، فهذا لا يعني عدم التوقف عند هذه العناصر الواقعية أو الماهوية أو عدم الاهتمام بها، بل يعني إدراكها بعيدا عن آراء الآخرين شأنها في ذلك شأن ما يسميه بـ (**الإيبوكية التاريخية التي يضرب بمقتضاها الباحث صفحا عن شتى المذاهب الفلسفية، خصوصا وأن الفينومينولوجيا لا تكترث بآراء الآخرين، بل توجه كل اهتمامها إلى إدراك الأشياء نفسها**...) [1] هناك إذن ما يدفعنا إلى التأكيد على الطابع المستقل للظواهر خارج الوعي والشعور، وهو المعنى كما نفهمه أو كما يقصده وعيُنا، وهذا ما يحيلنا على مفهوم "قصدية الوعي".

2.1- قصدية الوعي:

إذا كانت "معاني" الظواهر هي خلاصة الفهم الفردي الخالص باعتبارها معاني موضوعية، خالية من المعطيات المسبقة؛ فإن هذا يعني أن للوعي أفعالا يقصد بها موضوعه، وتفسير ذلك أن هوسرل: (**بدأ بحثه عن اليقين بأن رفض مؤقتا ما أسماه "الموقف الطبيعي" أي اعتبار الرجل الشارع الراجع إلى الحس المشترك بأن الأشياء توجد مستقلة عنا في العالم الخارجي وبأن معلوماتنا عنها جديرة بالثقة عموما. فذلك الموقف يكتفي بأن يعتبر إمكانية المعرفة أمرا مسلما به**...) [2] **إن الوعي بجزئيات المعنى يتم عبر النظر إلى الموضوعات لا على أنها (أشياء في ذاتها، بل على أنها أشياء مموضعة أو مقصودة من جانب الوعي**...) [3].

نفهم من هذا أن "كل وعي هو وعي بشيء ما. وخلال عملية الإدراك أكون واعيا بأن فكري يشير باتجاه موضوع معين. وهذا مؤداه القول بأن فعل الوعي وموضوعه يكونان مترابطين ومتلازمين داخليا ومتوقفين على بعضهما البعض على نحو جدلي متبادل... وبناء على ذلك يمكن اعتبار "المعنى" موضوعا مقصديا أي أنه يوجد في الوعي بعيدا عن إمكانية اختزاله في أفعال نفسية لمتكلم أو مستمع (**فليس المعنى موضوعيا كما هي الأريكة مثلا، لكنه ليس ذاتيا، إنه ضرب من الموضوع المثالي، من حيث إنه يمكن التعبير عنه بطرق عدة إلا أنه يظل هو هو**...) [4].

إن القول بوجود موضوع مستقل عن وعينا لا يعني أنه كائن في وجود ماهوي بعيد عن مجالنا، إن المعنى شيء يتكون داخل وعي الذات المدركة، عبر اللغة وبطريقة حدسية... ولا ينشأ إلا بعد أن تكوّن

---

(1) دراسات في الفلسفة المعاصرة: زكرياء إبراهيم، ص: 327.

(2) مقدمة في نظرية الأدب: تيري إيجلتون، ص: 52.

(3) نفسه.

(4) الظاهراتية والهيرمينوطيقا ونظرية التلقي: تيري انجلتون، مجلة علامات ع03/ سنة 1995

الظاهرة معنى مخصصا في الشعور أي **(بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية للمادة إلى عالم الشعور الداخلي الخالص)** [1].

إن المعنى ينشأ تبعا لعلاقة شعورية خالصة لا تتدخل في تثبيتها معطيات خارجة عن راهنية اللحظة الآنية، وبالتالي فإن المعنى المدرك غير قابل للتغيير لأنه **(دوما فعل مقصدي يأتيه فرد معين في لحظة زمنية محددة...)** [2].

يرمي هذا المبدأ إلى اعتبار نشاط الذات فعلا اختزاليا يرمي إلى تمثل الأشياء في الوعي. وهذا ما أسس لبروز توجهات فلسفية لاحقة تقول ليس فقط بتمثل الأشياء، وإنما بتمثل الوجود في الوعي، حيث هذا الارتقاء في فعل الاختزال القائم على عدم الاقتصار في فهم، الحقيقة/ الواقع في لحظة تمظهرها، بل تمثل الوجود في مطلقيته، وهذا هو أساس الفلسفة الوجودية عند جون بول سارتر. لقد أسس هوسرل مبادئ فلسفته الظاهراتية على مقوّم إشكالي هو 'موضوعية المعنى' المعتمد على الشعور الخالص ردا على نسق تاريخي/ معرفي اجتهد في تأسس 'نظرية المعرفة' على استبعاد كلي للمناهج اللاعقلية بدعوى أن المحسوسات **(غير مكتملة المعنى وأن العقل باعتماده الأقيسة المنطقية واستبعاده الحدس وتأثيرات الذات يحصر نشاطه وتفسيراته في حدود المقوم الأول للمعرفة هو المقوم العقلي ويستبعدون المقوم الذاتي...)** [3].

فعلى الرغم من أن أصحاب المذهب العقلانيRationalisme يرون أن الأصل الذي يصدر عنه كل فهم حقيقي للواقع هو العقل باعتبار أن الذات المدركة تحتوي على 'قوى عاقلة 'يتصف بصفتي الصدق المطلق والضرورة. فإن هوسرل اجتهد أيضا لبناء 'المعرفة' من خلال المقوّم الذاتي في صلته بالأشياء وبالعلم وقد كان **(تدوين هذه الصلة من هوسرل نفسه أحد الأصول الأساسية التي عاد إليها أصحاب نظرية التلقي (ياوس وإيزر)...)** [4].

لقد كان هَمُّ هوسرل الأساسي هو: البحث عن إشكاليات المعنى وما يطرح من صعوبات في التمثلات والفهم لدى المتلقي، بحيث إن المعنى هو ناتج فعل الفهم وأن المهم هو **(تأكيد موضوعية المعنى الذي يعتمد على الشعور الخالص وكذلك تأكيد دور الذات؛ وذلك لاعتقاده بأن فعل الفهم ينطوي على دلالة أساسية في المعرفة، واعتقاده كذلك أن مشكلات المعنى هي مشكلات الفهم نفسه...)** [5].

---

(1) الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص: 75.

(2) الظاهراتية والهيرومينوطيقا ونظرية التلقي، ص: 21/ م علامات.

(3) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص: 77.

(4) نفسه، ص: 77.

(5) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص: 77.

لقد قامت الإرهاصات النظرية الأولى لنظرية التلقي على هذا المورد الفلسفي الهام الذي أغنى تجارب فكرية/ فلسفية لاحقة بمفاهيم استطاعت أن تتغلغل في ثنايا القضايا المفهومية المطروحة وعلى رأسها – نظرية التأويل – والتي سنناقش لاحقا – لكن المهم بالنسبة لنا الآن هو أن الظاهراتية استطاعت أن تدشن عالما قابلا للمعرفة على خلفية تأسيس (مركزية الذات الإنسانية... وقد وعدت في الحقيقة بما ليس أقل من علم للذاتية نفسها) [1].

وكخلاصة يمكن التأكيد على أن تلقي العَالَم في الفهم الظاهراتي هو فقط ما أموضِعُه وما أقصده من خلال وعيي. وهذا الوعي: (هو ليس مجرد وعي تجريبي على نحو يقبل الخطأ، بل إنه وعي متعالي (ترنسندنتالي)) [2].

3.1- الظاهراتية والفهم الأدبي:

إذا كان المعنى لا يتكون في التجربة أو من خلال المعطيات والقيم السابقة، بل من خلال شعورنا القصدي اتجاهه، فكيف يتكون المعنى الأدبي وما هي آليات إداركه في الفلسفة الظاهراتية؟

بالعودة إلى مبدأي 'الرد والتعليق' المشار إليهما سابقا والتي تبين أن الظاهراتية تضع بين قوسين 'الموضوع الواقعي' وتعلق كافة الأنشطة القبلية لفهمه، حتى تنظر إليه في لحظته الآنية باعتباره موضوعا مستقلا عن الوعي ومحايثا له أثناء فعل إدراكه، سنلاحظ أن هذا يسري أيضا على مبدإ الفهم الأدبي، فبالنظر إلى تمفصلات 'الموقف' ودلالاته، يتبين أن وضع النص الأدبي بين قوسين يقوم إجرائيا على تجاهل السياق التاريخي الفعلي للعمل الأدبي من خلال استبعاد مؤلفه وظروف إنتاجه وقراءته، كما يتم تعليق كافة المقاربات السابقة حتى يتم 'فهمه/ تلقيه من زاوية 'الوعي الخالص' الذي يتجه صوبه أثناء فعل قراءته. وما يدل على ذلك كون (النقد الفينومينولوجي يهدف إلى قراءة 'محايثة' تماما للنص لا تتأثر مطلقا بأي شيء خارجه...) [3].

إن القيمة البالغة للمقاربة النقدية الظاهراتية للنص الأدبي تكمن في 'التوقف عن الحكم' على النص باعتباره حالة اجتماعية أو نفسية، أو كونه نتاج ظروف ما، بل النظر إليه على أساس كونه 'وحدات معنى' وبالتالي يتم (اختزال النص نفسه إلى تجسيد خالص لوعي المؤلف: فكل جوانبه الأسلوبية والسيمانطيقية تدرك على أنها أجزاء عضوية في كل مركب، الجوهر الموحِّد له هو عقل المؤلف...) [4] على

---

(1) مقدمة في نظرية الأدب: تيري إيجلتون، ص: 55.

(2) نفسه، ص: 55.

(3) نفسه.

(4) نفسه

أن معرفة عقل هذا المؤلف لا تتم إلا من خلال "فهمنا" لأشكال تجلياته داخل النص... من هـذا المنطلـق يـتم الاستغناء عن كل ما له علاقة بالمؤلف خارج المعطيات النصية. (فالنقد البيوغرافي ممنوع، بل نرجـع، فقـط، إلى تلك الجوانب من وعيه أو وعيها التي تبتدئ في العمل ذاته، وفضلا عن ذلك، فنحن مهتمون "بالبنيـات العميقة" لعقله، والتي يمكن أن نجدها في التيمات المتكررة ومنظومات الخيال، وبإدراك هذه الأشياء فإننا ندرك الطريقة التي "عاش" بها الكاتب عالمه...) [1].

إن النفاذ إلى عالم النص هو بمعنى آخر نفاذ إلى جزئيات وعي صاحبه. ولعـل هـذا مـا دفـع النقـد الفينومينولوجي إلى مناشدة الموضوعية والنزاهة الكاملتين. فلابد للناقد أن يطهر نفسه من ميولاته الخاصـة، وأن ينظر إلى النص بعيدا عن عاطفته بحيث يستطيع إعادة إنتاجه بأكبر ما يمكن من الدقة وعدم التميز، (فإن القارئ يضع من ضمن اهتمامه أن يصدر أحكام قيمة على هذه النظرة الخاصة للعالم، بل أن وضع ما كان يعنيه للكاتب أن "يعيش" هذه النظرة) [2]، فهل يمكن القول تبعا لذلك أن المنهج الظاهراتي يتأسس وفق نظرة استبطانية للنص؟ ما دام أنه يستبعد كل المعطيات الملتفة حول النص وصاحبه؟

الحقيقة أن فرضية استبعاد التوصيف الاستنباطي وحتى التجريبي تظل قائمـة مـا دام أن النـزعتين تظلان في موقع بعيد جدا عن أي مقاربة ظاهراتية. إن الرؤية هنا تنهض على فعل "الكشف" عما هو معطـى، وإلقاء الأضواء على هذا المعطى. (فهذا المنهج لا يصطنع طريقة التفسير بالالتجاء إلى بعض القوانين، كمـا أنه لا يقوم بأي استنباط ابتداء من بعض المبادئ، بل هو ينظر مباشرة إلى ما هو في متناول الوعي، الا وهو الموضوع...) [3].

نستشف مما سبق أن إشكالية المعنى وآليات الفهم هما بؤر الانصهار بين مفاهيم التلقي ومقولات الظاهراتية، من حيث إمداد الأخيرة الأولى بأهم مفاهيم الارتكاز النظري والمعرفي، وهو الأمر الذي أدى إلى استحواذ مفاهيم مثل: الإدراك، المعنى، الفهم، الذات، على كل الدراسات التي رامت مقاربة نظرية التلقي، إذ لا يستطيع الباحث التوقف على أي مفهوم من هذه المفاهيم إلا بالعودة إلى الجذر الفلسفي الذي اسـسه، ولعل الناظر إلى مسألة التأسيس هته سيجد الفيلسوف الظاهراتي رومان انجاردن حاضـرا مـن خـلال أهـم المفاهيم التي بلورها والتي كانت بمثابة أرضية معرفية أولية لنظرية التلقي.

(1) نفسه، ص: 56.

(2) نفسه

(3) دراسات في الفلسفة المعاصرة، ص: 327.

2- ظاهراتية انجاردن وقصدية العمل الفني:

إذا كانت كينونة الوعي تتمثل في انفتاحه على موضوعه قصد تحقيق إدراك موضوعي لماهية الظواهر حسب هوسرل، وإذا كان العمل الأدبي هو بنية معطاة أو ظاهرة للإدراك، فإن السؤال المطروح حاليا هو: كيف يدرك العمل الأدبي من منظور خبرة متلقيه؟ وما هي الإضافات التي أسهم بها انغاردن لتخصيص نشاط الإدراك وربطه بالعمل الفني؟.

يعتبر رومان انجاردن 1893/ 1970 وهو فيلسوف ظاهراتي، العمل الأدبي موضوعا (**قصديا محضا، أو موضوعا غير مستقل، أي أنه ليس محددا، ولا مستقلا (كما هو الشأن بالنسبة للموضوعات الواقعية والمثالية) بل يعتبر العمل الأدبي معتمدا، بالأحرى على فعل من أفعال الوعي...**) [1].

نفهم من ذلك أن العمل الأدبي يتميز بخصائص تجعل عملية إدراكه تختلف نوعيا عن إدراك باقي الظواهر الأخرى.. إنه بالأحرى عمل لا ينفصل تلقيه عن إحدى أهم أنشطة الوعي وأفعاله، وهي الخبرة؛ باعتبارها فاعلية إدراكية تؤسس لنمط من العلاقة بين المتلقي وموضوعه، تختلف اختلافا حقيقيا عن باقي العلاقات الأخرى.

ولتوضيح ذلك يشدد هذا الفيلسوف على (**مراعاة السمات النمطية للعمل التي تحافظ على هويته، أو تكون قاعدة للفهم والتأويل...**) [2].

إن مراعاة هذه السمات النمطية التي تحدد بنية العمل الأدبي هي القاعدة التي على أثرها يتم فعل التلقي/ الإدراك. وبهذا المعنى يختلف انجاردن عن أستاذه هوسرل الذي أغفل على ما يبدو (**بنية العمل القصدي وشدد على تدوين فعل الشعور الخالص التي تقيه الذات مع الأشياء...**) [3].

إن النظر إلى العمل الأدبي من منظور قصدية الوعي لا يقوم خارج الاعتراف ببنية العمل من جهة، وبنية الإدراك والخبرة الجمالية من جهة ثانية، وهذا ما سنوضحه في النقطة التالية:

1.2- مفهوم الخبرة الجمالية:

عندما نقول الخبرة الجمالية فإننا نميز بينها وبين باقي الخبرات الأخرى كالشعورية مثلا، التي قال بها "جورج بوليه" وشدد على دورها في فهم وتلقي العمل الأدبي.

إن مصدر الخبرة الجمالية كمعيار جوهري في التلقي الفني، هي القيم الجمالية التي تدرك في تلازم مع نشاط وقصدية الوعي. إن المشاعر والانفعالات التي تحدث أثناء قراءة عمل ما، ينبغي أن تُستَبْعَد، وذلك

---

(1) نظرية التلقي (مقدمة نقدية) روبيرت هولاب، ص: 27.

(2) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، ص: 92.

(3) نفسه.

لصيانة الذات من الانزلاق في الأحكام الانطباعية. ولهذا وجب أن (يكون هناك إخماد لكل هذه الخبرات والحالات النفسية التي تنتمي إلى العالم الواقعي الذي يحيا فيه القارئ، بحيث يبدو كما لو كان هناك عمي وصمم بالنسبة لأفعال وأحداث العالم الواقعي...) [1].

من هذا المنطلق تؤسس الخبرة الجمالية لوجود العمل الأدبي ولو عن طريق (خاصية التبعية في الوجود) [2] التي تعني بشكل آخر أن ما ندركه من أعمال أدبية لا يمكن أن تتحقق معانيها ووجودها إلا من خلال نشاط التلقي أي أن أيَّ معنى مُحقق هو في النهاية خلاصة لعلاقة المتلقي بموضوعه القصدي.

لقد أكد انغاردن على أن الموضوع القصدي الخالص ينطبق على العمل الفني دون الموضوع الواقعي، ولما كان الأمر كذلك، فإن الإدراك عنده، هو الفاعلية الأولى التي تجعل القارئ على صلة بالعمل الأدبي، ولذلك فقد أراد أن يؤسس لتلازمية العلاقة المتبادلة بين شكل الإدراك وموضوعه (وهو يري أن معرفة الشكل الأساسي لموضوع الإدراك يؤدي إلى تسهيل عملية الفعاليات الإدراكية...) [3]. إن أهم الفعاليات هي خبرة المتلقي وطريقته في فهم 'موضوع الإدراك'.

2.2- مفهوم اللاتحديد أو أفعال التلقي:

إذا اعتبرنا أن الموضوع القصدي الخالص ينطبق على العمل الفني دون الواقعي، فإن هذا يعني أن موضوع الإدراك ينطوي على مجموعة من المناطق التي تبقى غير محددة، وبالتالي فتحديدها يبقى أبرز نشاط يقوم به المتلقي.

ولتوضيح ذلك يقارن انغاردن بين الموضوع الواقعي والموضوع القصدي، فالأول عنده (... محدد بشكل تام وبطريقة واضحة لا لبس فيها، لا تنطوي بنيته المادية على موضع يمكن تفسيره بطريقتين مختلفتين في وقت واحد، ومن جهة واحدة، أي أنه لا ينطوي على أية مواضع من اللاتحديد، على عكس الموضوع القصدي حيث يكون 'غير محدد) [4].

إن أفعال التلقي تسعى إلى ملامسة بنية العمل الأدبي من خلال إعطائها طابعها الملموس، ومن ثمة فإنها أفعال تستند إلى أساس موضوعي عبر ملء الفجوات التي يعتقد انغاردن أنها منتشرة في جسم العمل.

---

(1) نفسه

(2) الخبرة الجمالية – دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية. د. توفيق سعيد، ص: 322.

(3) نفسه، ص: 240.

(4) الأصول المعرفية، ص: 88.

إن الإدراك هنا في بعده المادي ليس نشاطا ذاتيا محضا وإنما هو فعل لإقامة نوع من العلاقات الكامنة بين تراكيب النص، وتحقيق مناطق اللاتحديد فيه. ذلك أن المظاهر الخطاطية للنص لا يمكن أن تستوعب كل دلالاته، إذ ثمة شيء مبهم، فارغ يستدعي نشاطا إدراكيا لإخراجه إلى الوجود، على الرغم (**من أن هذا النشاط غالبا ما يكون غير واع فهو جزء أساسي على الأقل بالنسبة لانجاردن في عمل فني أدبي ما، وبدون التحققات لن يبرز العمل الجمالي والعالم الذي يقدمه من البنية الخطاطية...**)[1].

وتتجلى الفاعلية الإدراكية تحديدا في نشاط التحقيق الذي يمارسه المتلقي، إذ تكون له فرصة يمارس فيها خياله، لأن ملء الفراغ يتطلب إبداعا ومهارة وقدرة على الربط بين البنيات الداخلية للعمل، علما أن هذه القدرة لن تتحقق له إلا بتوفر شرط الخبرة الجمالية.

إن تعيين الفجوات أو مواضع اللاتحديد يتوقف على الوعي بوجود نوعين منها 'الفجوات' فهناك ما يمكن إزالته أثناء فعل القراءة حيث يقوم النص بممارسة إسقاطاته الدلالية التي تتحمل حشدا من المعاني والتأويلات التي يمكن بها ملء مواضع اللاتحديد حيث (**يكون النص صامتا وحيث لا يشير النص إلى أية احتمالات أو إمكانات يمكن بها ملء وإكمال هذه المواضع وهكذا تبقى هناك دائما مواضع في العمل الأدبي تَعَيُّنُها التام، يكون متوقفا تماما على القارئ...**)[2].

إن الخاصية التي طبعت نزعة انغاردن الظاهراتية اتجاه فهم العمل الفني هو الاعتقاد بأن المدركات لا يتحقق وجودها ومعناها إلا من خلال فعل التلقي (الإنسان) وهي نزعة لا تغفل الجوانب المادية للعمل الأدبي.

3.2- طبقات العمل الأدبي عند انغاردن:

انسجاما مع نزوعه الظاهراتي يؤكد انغاردن على الطابع 'المادي' الذي يتمظهر عليه العمل الأدبي. ففضلا عن أن خاصية التجسيم أو ملء الفراغات تجعل المدرك في علاقة تلازمية مع موضوع إدراكه، أي أن هذا الأخير يصبح غير مكتف بذاته، فإن انجاردن (**يشير إلى توكيد نزوعه إلى أن المدركات لا يتحقق معناها ووجودها (أي يصبح ملموسا بالإدراك إلا من خلال الإنسان (المتلقي) وأن هذا النزوع لا يتجاهل المعطيات المادية والماهوية للمدرَك...**)[3]. يتجلى الطابع المادي للعمل الفني الأدبي في المظاهر التي تحقق جانبه الجمالي ويكمن ذلك (**من خلال دراسة طبقاته المادية التي تكون وجوده الطبيعي...**)[4].

---

(1) نظرية التلقي (مقدمة نظرية): هولاب، ص: 28.

(2) الخبرة الجمالية، ص: 427.

(3) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص: 82.

(4) نفسه.

ويعني هذا أن العمل الأدبي يتكون من طبقات مادية، لا يتم استيعابها من خلال النشاط الإدراكي القرائي الأول، بل من خلال: (ذلك الموقف الإدراكي الذي يؤدي إلى استيعاب البنية الأساسية الخاصة للعمل 'الفن' الأدبي بحد ذاته (...) لأنه يفوق التحديدات الفردية لأي عمل فني معيَّن... فهو نشاط إدراكي للتمكن من استيعاب العوامل التكوينية الشكلية والمادية للعناصر التي تتكون منها طبقات العمل الأدبي...)[1].

وتبعا لذلك يقسم انغاردن هذا العمل الأدبي إلى أربع طبقات تجتمع في بنية أساسية وهذه الطبقات هي:

1. طبقة صوتيات الكلمات والصياغات الصوتية.
2. طبقة وحدات المعنى.
3. طبقة الموضوعات المختلفة.
4. طبقة المظاهر التخطيطية.

وتلعب هذه الطبقات دورا جماليا حيث: (تؤثر كل واحدة منها على الأخرى (...) ففي الطبقة الأولى التي تحتوي على المادة الخام للأدب، أي الكلمات الأصوات وتلك التكوينات الصوتية التي تنبني عليها نجد ليس فقط التشجيرات الصوتية الحاملة للمعنى، بل أيضا إمكانيات التأثيرات الجمالية الخاصة كالإيقاع والقافية...)[2].

أما في الطبقة الثانية 'طبقة المعاني' فينزع انغاردن فيها منزعا ظاهراتيا محضا، إذ يرى أن المعنى القصدي الذي تحمله الجملة قد يتعدد بتعدد أفعال الوعي حسب قصدية كل فعل، لكنه (وإن كان يعتمد في ظهوره وتعيينه على أفعال الوعي، فإنه يكون متعاليا عليها: فهو لا يتلاشى باختفاء الفعل القصدي الفردي الذي فيه يتم تصويره، فالمعنى نفسه يمكن تعيينه مرارا في أفعال واعية جديدة، ولذلك فإنه لا يعد جزءا من أفعالنا السيكولوجية)[3].

من جهة ثانية يرى انغاردن أن الطبقة الثالثة طبقة الموضوعات المختلفة والمتمثلة، ترمز إلى الواقع وتحيل عليه، لكنها (لست متأصلة في الوجود الواقعي وإنما تحدث في خبرتنا كما لو كانت واقعية...)[4]. من هنا، استمر في ترسيخ التمييزات الثنائية التي تفصل بين التمثل والواقع، ففي العالم الرمزي الذي يتكون

---

(1) نفسه، ص: 84.

(2) نظرية التلقي، هولاب، ص: 27.

(3) الخبرة الجمالية، ص: 416.

(4) نفسه، ص: 422.

داخل العمل الأدبي نستطيع التمييز بين نوعين مثلا من الأمكنة: (المكان التخيلي بموضوعاته التخيلية التي **تظهر فيه، إذ يكون نفسيا وذاتيا، حيث تكون لموضوعاته وتحديداتها الكيفية الخاصة ونظامها الخاص بها تبعا للخبرة التي تحدث فيها (...) والنوع الآخر هو المكان المتمثل أو المتخيل بموضوعاته المتخيلة وهو المكان المتمثل في العمل الأدبي...)**[1].

وفي الطبقة الرابعة "طبقة المظاهر التخطيطية"، نستطيع أن نقف على الجانب التخطيطي لمظهر الشيء، أي أسلوب تمثل الموضوعات عن طريق تقنية التعويض التي يلجأ إليه متلقي الأدب.

وعليه فإن المظاهر التخطيطية مهمة بالنسبة لجودة العمل الأدبي، ذلك أن المتلقي يعتمد في إدراكه لهذا الجانب على المستويات التوافقية الموجودة بين المظاهر التخطيطية والموضوعات المتمثلة. وهي مستويات ابتدعها المؤلف ويقوم المتلقي بتعيينها، انطلاقا من خبرته السابقة بالمواضيع.

ويخصص انغاردن المظاهر التخطيطية في الجانب اللغوي، متمثلا في الصور والمجازات، وفي الصياغات الصوتية، على أن إدراك هذه الجوانب راجع أيضا وبالأساس إلى خبرة المتلقي الجمالية باعتبارها الفعل الذي **(يحقق العمل ويؤسسه بوصفه موضوعا جماليا...)**[2].

بصفة عامة يؤكد انغاردن على ضرورة مراعاة السمات النمطية للعمل الأدبي وهي نفسها السمات التي تحافظ على هويته وتميزه. وبذلك يحث مدرك العمل على التحلي أيضا بخبرة "معرفية" أي معرفة بنية العمل وشروطه.

وهكذا نستطيع أن نخلص إلى أن نظرية التلقي استفادت كثيرا من المفاهيم التأسيسية الأولى للفلسفة الظاهراتية، حيث لا نشك في أن قوام هذه النظرية مستمد من أرضية هذا المورد الفلسفي الهام. وسنقوم لاحقا باستقصاء المفاهيم الظاهراتية الأكثر حضورا في نظرية التلقي أما الآن فننتقل إلى المورد الثاني: فلسفة التأويل.

II – فلسفة التأويل:

لا يمكن الحديث عن نظرية التلقي دون الرجوع إلى فلسفة التأويل، وهذا على اعتبار أن التلقي والتأويل وجهان لعملة واحدة هي "الفهم"، ذلك أن **(مفهوم التلقي لا يعني ما يشير إليه فحسب، بل يتجاوز إلى الفهم بوصفه عملية تسهم في بناء المعنى الأدبي)**[3].

---

(1) الأصول المعرفية، ص: 79.

(2) الخبرة الجمالية، ص: 433.

(3) التلقي والتأويل: بيان سلطة القارئ في الأدب / محمد عزام، ص: 81.

من هذا المنطلق يمكن القول إن معنى النص يتأسس على قدرة القارئ على تأويل مغالقه وفهمه، وبالتالي فمهمة المؤول هي: (بالضبط ترجمة (أو نقل وإيضاح) العبارات الغريبة والمبهمة، إلى لغة مفهومة ومستعابة من طرف الجميع) [1].

غير أن آلية التأويل ليست آلية عشوائية تتحكم فيها ذات المؤول وانطباعاته، بل تضبطها "قواعد" وأنظمة معرفية، تندرج كلها في ما يعرف "بالهيرمينوطيقا" أي نظرية التأويل، فقد (أصبح التأويل مجموعة من القواعد التي تحكم عملية تفسير النص الأدبي وتشير إلى جهود خصبة من أجل تأسيس (نظرية التفسير) في الأدب. ذلك أن فهم الأدب يجب أن ينهض على أساس من أنظمة أولية شاملة، ليست تأملا مجردا ولا سعيا إلى عمليات خيالية بعيدة عن وجودنا...) [2].

هكذا تبدو الهيرمينوطيقا بمثابة نظرية القواعد التي تضبط آليات تفسير النص، وتسعى في خضم ذلك إلى الكشف عن قواعد نموذجية جديدة، تولد لدى متلقي النص حاسة ابتكار المعنى المستتر.

وجدير بالذكر هنا أن جل التعاريف التي أنيطت بمفهوم الهيرمنوطيقا تصب في اتجاه كونها تعني (... مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح بإنطاق الأدلة وإجلاء معانيها...) [3] على أن تكون لهذه الأدلة قدرتها على إقناع القارئ بمحتوى ما تتضمنه من مضامين خفية، إذ حسب كادامير ينبغي (لهذه النصوص والإبداعات الثقافية أن تكشف عن قدرتها الإقناعية لتستوعب وتفهم بشكل غير ملتبس...) [4].

فما هي مظاهر العلاقة بين التلقي والتأويل؟ وأين يكمن الحضور الفلسفي للتأويل في المنظومة المعرفية لنظرية التلقي؟ ما أهم المرتكزات النظرية التي أسهمت في بناء مفاهيم التلقي؟

للإجابة عن هذه الأمثلة لابد من الإشارة أولا إلى أن نظرية التأويل عرفت تطورا ملحوظا منذ بدايتها كنظرية، تلامس تفسير النصوص الدينية المقدسة خلال القرون الوسطى بأوروبا، إذ تطورت بعد ذلك وأكسبت طابعا نظريا من خلال جهود مفكرين لاحقين؛ أمثال..."شلاير ماخر" "دلتي"، "كادامير" الشيء الذي يحتم علينا الوقوف على آراء هؤلاء لتبيان اجتهاداتهم ومساهماتهم في تشييد الأرضية المعرفية التي انطلقت منها نظرية التلقي.

وكما أشرنا سابقا، فقد كانت إشكالية الفهم وما ارتبط بها من تداخلات واختلافات بين مختلف المدارس هي إحدى أهم البؤر المركزية التي انصهرت فيها كافة الاتجاهات التأويلية كالوجودية،

---

(1) فلسفة التأويل: كادامير ص: 58.

(2) التلقي والتأويل، ص: 192.

(3) النص الأدبي من الإنتاج إلى التلقي/ رشيد بنحدو/ رسالة لنيل دكتوراه مرقونة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص: 391.

(4) فلسفة التأويل: كادامير: 59.

والظاهراتية، والأدبية. وهي بالتالي أضحت نقطة انطلاق كافة التـأويلات الـتي عنـت بـالوجود الظـاهراتي لكافة أنشطة الذات في الوجود. فقد كان هاجس البحث عن آليات إدراك هذه الأنشطة هو الذي يقف وراء كل معرفة ارتبطت بالإنسان بهدف الكشف عن القواعد العامة التي تفسر حضوره في الوجود، من هنـا فـإن نشاط التأويل (**لا يهدف فقط إلى الفهم الدقيق وإنما يسعى إلى الكشف عن قاعدة نموذجيـة...**) [1] نـستطيع من خلالها إعطاء "معنى" لحضور الإنسان في الوجود.

1- الفهم عند شلايرماخر: الدائرة التأويلية.

يعود "لشلاير ماخر" - وهو مفكر ألماني - الفضل في إخراج التأويل من دائرته التقليدية/ اللاهوتية من حيث هو وسيلة لفهم النصوص الدينية، إلى الدائرة العلمية التي تتأسس على قواعـد مـضبوطة وتطمـح أن تتحلى بصفة المنهجية و(**تفسير ذلك أن التأويلات لم تعد ذلك المورد الذي ينهل منـه لإضـاءة المواضـع المغتمضة، بل صارت منهجا يؤتى حيث انوجدت القدرة والحاجة إلى الفهم الحق...**) [2].

والحق أن هاجس شلاير ماخر في صياغة قواعد منهجية للفهم، كان نابعـا لديـه مـن الخـوف مـن "سوء الفهم La mécompréhension" حيث يقول: (**يوجد التأويل حينمـا يكـون سـوء الفهـم، فأينمـا يوجد سوء الفهم (يوجد) تأويل كفن لرفع سوء الفهم، ليصبح فهما مشتركا قابلا للإدراك، إن كل محادثـة أو نقاش. سواء أكانت بين متحاورين اثنين، أو بين قارئ ونص معين، تستوجب هيرمينوطيقا تأويلية ترفع اللبس وسوء الفهم...**)[3].

نفهم من هذا أن مجال الهيرمينوطيقا يتعدد من خلال مختلف أشكال الإدراك الـشفهي أو الكتـابي، ما دام أن الهدف الوحيد هو الوصول إلى الفهم الواضـح. وسـواء كـان الحـوار أو القـراءة بمثابـة التجـسيد العملي والفعلي للتأويل، فإن الغاية ليست هي اختراق المجال الروحي والعقلي للمتحدث أو المؤلف، بقـدر ما هي الوصول إلى إدراك واعي لمقاصد الآخر، مع الإشارة إلى أن هذا الإدراك لا يعني الوصول إلى الحقيقة التي ينطوي عليها الخطاب التواصلي بين الذات وموضوعها، بل الهدف عند شلاير ماخر هـو البحـث عـن الشروط الخاصة التي أنتجت ذلك الخطاب.

---

(1) نفسه: ص: 58.

(2) أصول التأويلات وفصولها، ص: 84.مجلة مدارات، عدد 7/ 2002

(3) الهرمينوطيقا والفهم: مصطفى العارف من مجلة مدارات فلسفية، عدد 14، صيف 2006.

نميز إذن في تأويلية شلاير ماخر بين (**معنى التأويل اللغوي الذي يستهدف فهم كل عبارة اعتمادا على النظام اللغوي العام المتداول، والثاني؛ التأويل النفسي الذي يعتمد على الإحاطة بحياة المؤلف الفكرية والحوافز التي دفعته للتعبير والكتابة...**)[1].

والسؤال الذي يطرح الآن هو: لماذا يفرق شلايرماخر بين الجانبين اللغوي والنفسي؟ وهل التأويل المثالي لا يجتمع إلا بهذين الجانبين؟.

يكتسي الجانب اللغوي والنفسي أهمية بالغة في فهم محتوى الحقيقة والمقاصد، إذ بمقدورنا إيجاد معنى خطاب معين اعتمادا على اللغة المتداولة وكذلك بالاعتماد على الموهبة اللغوية التي يتحلى بها متلقي الخطاب، وتعليل ذلك قائم على عنصر الزمن، إذ كلما تقادم النص في الزمن صار غامضا بالنسبة لنا نحن المتلقين، ومن ثم صرنا إلى سوء الفهم أكثر من حصولنا على فهم "حقيقي" ومثالي.

لتفادي معضلة "سوء الفهم" يشترط شلايرماخر قيام مجموعة من الضوابط المستمدة من المعرفة اللغوية كوسيط علمي، زيادة على كون (**اللغة تحدد للمؤلف طرائق التعبير التي يسلكها للتعبير عن فكره. وللغة وجودها الموضوعي المتميز في فكر المؤلف الذاتي، وهذا الوجود الموضوعي هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة...**)[2].

أما الجانب الثاني النفسي فلا يقل أهمية عن الأول، إذ يتم توظيفه بموازاته إن لم نقل إن (**معرفة الفكر وحياة المؤلف ودوافعه تكون عونا وسندا للفهم اللغوي والعكس، فإن الفهم النفسي وحده لا يكفي، لأن الفكر لا يفصح عن نفسه إلا إذا ألقي به في الكلام والتعبير...**)[3].

إن الموهبة اللغوية عند شلايرماخر لا تكتمل وظيفيا، إلا بوجود القدرة على التغلغل في حياة الأفراد الداخلية، ومن ثم فلابد من الاعتماد على الجانبين: "الموضوعي" المتمثل عنده في كل ما هو لغوي، وكذا "الذاتي" الذي يشير إلى فكر المؤلف. وهذان الجانبان (**يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته...**)[4] وبالتالي فهم عمله الأدبي الذي هو جوهر عملنا هذا.

وتجدر الإشارة إلى أن شلايرماخر وعلى الرغم من مساواته بين الجانبين، فإنه يضطر إلى التلميح بأن البدء بالمستوى اللغوي في مقاربة النص، هو البداية الطبيعية ،وهنا نقف معه على مفهوم الدائرة

---

(1) الهرمينوطيقا والفهم [شلاير ماخر، دلتاي، غادامير] مصطفى العارف من مجلة مدارات فلسفية، عدد 14، صيف 2006.

(2) إشكالية القراءة وآليات التأويل، ناصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط4، 1996، ص:21.

(3) الهرمينوطيقا والفهم، مصطفى العارف، ص: 147.

(4) إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص: 21.

التأويلية والتي تعني أن فهم النص لابد له من المقاربة الكلية، أي فهمه في شموليته لا في جزئية بنائه، كما أن فهمه في كليته لا يتم إلا بالانطلاق من فهم لعناصره الجزئية.

وهكذا نستنتج مع شلاير ماخر أن الفهم هو عملية دائرية لا تتجاوز الجزء إلى الكل ولا تهتم بالكل على حساب الجزء، ومعناه أن (**عملية تفسير النص – على المستوى اللغوي الموضوعي – بجانبيه التاريخي والتنبؤي، تدور في دائرة، ولابد أن تستند إلى معرفة كاملة باللغة من جانب، وبخصائص النص من جانب آخر، ويمكن بنفس الدرجة تطبيق مفهوم الدائرة التأويلية على المستوى الذاتي النفسي بجانبيه التاريخي والتنبئي...**) [1].

نستنتج مما سبق أن طموح شلايرماخر كان هو تحويل التأويل إلى فن تحكمه قواعد وضوابط تجعله مستقلا عن باقي العلوم، وبهذا الطموح يسعى إلى تجنب سوء 'الفهم' بالدعوة إلى الصرامة المنهجية والتي من تجلياتها أيضا: الابتعاد عن الذات، وعن الأفق التاريخي الراهن للمتلقي. إن هذا الأخير مطالب (**أن يساوي نفسه بالمؤلف، وأن يحل مكانه عن طريق إعادة البناء الذاتي والموضوعي لتجربة المؤلف من خلال النص...**) [2]. فهل هذا يعني أن غاية الفهم هو تحقيق التطابق مع باطن المؤلف؟

2- دلتاي وثنائية الفهم والتفسير:

إذا كان شلايرماخر يؤكد على الجانبين اللغوي والنفسي فإن 'دلتاي' (1833– 1911) يعتبر التمييز بين العلوم الطبيعية وعلوم الروح وسيلة منهجية للتمييز أيضا بين التفسير والفهم. وهنا نلاحظ أيضا التمييز بين مفهومي 'التفسير' و'الفهم'. فالتفسير مرتبط بالظواهر الخارجية، حيث يجد الوعي نفسه أمام عناصر قابلة للتعيين والملاحظة والتفسير، أما الفهم فيرتبط عنده بعلوم الروح التي (**تنظر في الإنسان نفسه، بما هو ذات فردية مفكرة ومفعمة بالمشاعر...**) [3].

إن الظواهر تدرك في العلوم الطبيعية باعتبارها معطيات مستقلة عن الوعي ومعزولة عنه، وبذلك فالمتلقي ينظر إلى هذه المعطيات باعتبارها قابلة للتفسير والتحليل، وعكس ذلك نجده في العلوم الروحية التي تتوخى سبر أغوار النفس والامتداد داخلها، عبر فهمها بواسطة أدلة توجد خارج الحواس. لذلك كان (**التساؤل عن مدى إمكانية وجود علوم خاصة بالفكر، يطابق التساؤل عن مدى إمكانية تحقق معرفة علمية**

---

(1) نفسه، ص: 22.

(2) إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص: 23.

(3) الهرمينوطيقا والفهم، مصطفى العارف، ص: 148.

بالأفراد، وعما إذا كان ممكنا أن يكون ذلك الإدراك [العلمي] للمفرد موضوعيا على طريقته الخاصة...)[1].

إن الإشكال الذي بلور السؤال أعلاه هو الذي حذا بدلتاي أن يقيم مفارقته الجوهرية بين العلوم الطبيعية والإنسانية، ما دام أن مصادر العلمين مختلفة ومتباينة. فمادة العلوم الطبيعية مشتقة من الطبيعة، وهي بذلك (مادة) معطاة وقابلة للتجريب والملاحظة. أما مادة علوم الروح فهي نابعة من شيء لا مرئي إنه عقل الإنسان.

إن الإدراك الواعي للعلوم الإنسانية عند 'دلتاي' ينبغي أن يتأسس على بعد معرفي وآخر سيكولوجي، وتفسير ذلك عنده، أن كل معرفة بشيء ما، هي معرفة نابعة من التجربة المعاشة (ولكن **الوحدة الأصلية للتجربة ولنتائجها الصحيحة، مشروطان بالعوامل التي تشكل الوعي، وما ينشأ عنه، أي محكومان بطبيعتنا الكلية...**)[2].

إن التجربة الذاتية تنقلنا إلى كل ما هو خارج الذات، أي تلقي كل ما هو موضوعي ما دام هذا (الموضوعي في العلوم الإنسانية. **خاصة التاريخ، إنساني يحتمل تشابهات من ملامح التجربة الأصلية عند الذات المدركة...**)[3].

ويعني هذا أن تمثلات الوعي المدرك لهذا 'الموضوعي' يقوم على أساس إسقاط الذات على تجارب أو عمل الآخرين، وعن هذا الإسقاط تنشأ أعلى مراتب الفهم.

يرتبط الفهم بكل ما يتعلق بالحياة الإنسانية و'بتجربته الحية'، وسلوكه التعبيري، ورموز نفسيته. التي تتخذ أشكالا مختلفة ومتباينة، حيث نجد (**التجليات الثابتة بشكل دائم والشواهد الإنسانية المحفوظة بواسطة الكتابة والآثار المكتوبة، وعلى هذا الأساس كان التأويل فنا للفهم مطبقا على مثل هذه التجليات والشواهد التي تشكل الكتابة طابعها المميز**)[4].

إن الآثار المكتوبة والتي تشكل النصوص أعلى مراتبها التعبيرية، تنطق بما تتضمنه من تجربة مؤلفيها، لذلك لا يعني الفهم مجرد استنتاج تأويلي لنص معين بقدر ما هو حوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتضمنة في النص.

---

(1) النص والتأويل، بول ريكور، ص: 41 مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 5/ 1988.

(2) إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص: 25.

(3) نفسه.

(4) النص والتأويل، ص: 41.

3- كادامير بين سؤال المنهج وسؤال الحقيقة:

أسهم الفيلسوف الألماني الحديث: **هانس جورج كادامير Hans George Gadamer** مساهمة هامة في إغناء نظرية التلقي بالمفاهيم والقواعد ومجموع الرؤى التي ضمنها كتابه الهام **"الحقيقة والمنهج"** الذي طرح فيه حصيلة اجتهاداته الفلسفية، متجاوزا صرامة سابقيه المنهجية، حيث كان **(التأويل كما هيأ له شلايرماخر – المقدمات – قد فقد حيويته وقوته ضمن نظام المنهج)** [1] مقدما مفهوما جديدا للتأويل يقوم على اعتباره **(ليس واقعة ثانوية لاحقة تكمل الفهم، بل إن الفهم بالأحرى هو تأويل دائم ومن هنا فإن التأويل هو الفهم بشكله الصريح...)** [2].

إن الفهم كممارسة تأويلية مستمرة لا تنفك تقدم الدليل على حيويتها بارتباطها المباشر بالوعي المدرك، وبحضورها داخل حلقة الإشكاليات التي تطرحها نظرية الأدب الحديثة، من خلال التساؤل حول: **(ما معنى نص أدبي؟ وما صلة قصد المؤلف بهذا المعنى؟ وهل يمكننا أن نأمل في فهم أعمال غريبة عنا ثقافيا وتاريخيا؟ هل الفهم "الموضوعي" ممكن أم كل فهم هو نسبي بالنسبة إلى وضعنا التاريخي؟)** [3].

على أساس هذه الأسئلة الجوهرية، يشيِّد كادامير منظومة فلسفته التأويلية، فاتحا الباب على مصراعيه ليناقش مسائل مركزية مثل: التاريخ، التراث، الأدب. وبناء على ذلك يميز داخل بنية الفهم بين نوعين:

1. الفهم الجوهري وهو فهم المحتوى الذي تتضمنه النصوص عند قراءتها.
2. الفهم القصدي وهو فهم مقاصد المؤلف وأهدافه أثناء الكتابة.

إن رغبة كادامير هنا تتجاوز صرامة المنهج لتشتغل بالحقيقة الكامنة في النصوص، لكن كيف يستطيع المتلقي إدراك محتوى مقروئه دون التقيد بالضوابط المنهجية المسهلة لبلوغ الهدف؟

للإجابة عن هذا السؤال يقيم كادامير علاقة تلازمية بين الفهم الجوهري والقصدي، على اعتبار كونهما بنية واحدة. فما نفهمه **(ليس هو حقيقة أو دلالة التصريح، وإنما الحيثيات والملابسات التي سمحت في ظرف خاص وضمن سياق معطى للفرد، أن يصرح عن أمر معيّن، فالفهم القصدي هو وسيلة استراتيجية يستعان بها في اللحظة التي يخفق فيها الفهم الجوهري في إدراك حقيقة ما...)** [4].

---

(1) فلسفة التأويل: كادامير، ص: 114.

(2) الحقيقة والمنهج: كادامير، ص: 418.

(3) مقدمة في نظرية الأدب: تيري إيجلتون، ص: 61.

(4) الفينومينولوجيا وفن التأويل: محمد شوقي الزين، ص: 71، مجلة فكر ونقد، عدد 16 فبراير 99.

III- مفاهيم التلقي:

1- الحـوار:

يعتبر كادامير حصر علاقة المؤول بالنص في إطار الضابط المنهجي، ممارسة جافة تفقد التلقي فاعليته، فهناك دائما حقيقة ممكنة يستخلصها المتلقي من ممارسته التأويلية القائمة على "الحوار" الذي يؤدي إلى وظيفة المشاركة الإنتاجية للمعنى.

وعلى الرغم من أن فكرة الحوار فكرة هيدغرية تجعل من الكائن في – العالم – أو الكائن – هنا – في علاقة حيوية وفعالة في علاقته بالآخر؛ إلا أنها في مجال تلقي النص الأدبي، هي بمثابة إصغاء شاعري لأثر فني يفسح المجال لإمكاناته اللامحدودة في التعبير. وهذا يعني أننا (**نحاول الكشف عن المصداقية الجوهرية لخطابات المؤلف، عندما نريد فهمه، فإننا نذهب إلى حد تدعيم حججه وبراهينه حيث يحصل هذا في الحوار...**)[1].

إن تحقق الحوار رهين بتحيين فهمنا للنص اعتمادا على منطق "السؤال والجواب"، وهو منطق يفترض أننا نوجد في سيرورة جدلية مع ما نتلقاه، سيرورة تجعلنا نستكنه السؤال الذي يجيب عنه النص، والذي يفتح أفقا رحبا من الدلالات الممكنة لا اليقينية، ذلك أن (**فهم النص يتنافى مع الثبات واليقينية، بحيث إن فهم النص بشكل ملائم يفترض ضرورة فهمه بشكل جديد ومختلف في كل لحظة، فلا يكون النص مفهوما إلا إذا فهم كل مرة على نحو مغاير لأنحاء فهمه السابقة**)[2].

يعني هذا أن التأويل يتضمن دوما عودة إلى السؤال المطروح على النص، بحيث يرتبط فهم النص بفهم السؤال الذي يطرحه، وهو الشيء الذي لا يتأتى إلا بحضور الوعي في السياق التاريخي والمعرفي الذي أنتجه، وتفسير ذلك أن المتلقي يستحضر أثناء قراءته الأحكام المسبقة Les préjugés كاستحضار ضروري وإيجابي ينشط فاعلية الفهم والحوار.

2- الأفـق:

استحضارا لمفهوم الحوار، يتضح لنا أن التأويل النصي – عند كادامير - يهدف إلى الإنصات إلى الصوت الخفي للنص، وهذا يفترض وجود ذات منفتحة على الآخر تسعى إلى الوصول إلى قاسم مشترك بينها وبين النص، هو الشعور بالألفة، ولتحقيق ذلك يسعى المتلقي إلى قهر المباعدة بينه وبين مقروئه قصد

(1) فلسفة التأويل: كادامير، ص: 113.

(2) النص الأدبي من الإنتاج إلى التلقي: رشيد بنحدو، ص: 393.

محو الاغتراب وتحقيق الاندماج، وهي عملية معقدة تقوم على استئصال النص من ثقافته الأصلية، وملابساته الخاصة، ليصبح قابلا للفهم عند القارئ في الحاضر ومن منظوره الراهن.

ويعني هذا أن الحوار يقوم بين زمنين متباعدين: زمن النص أو التاريخ الذي أنتج فيه، وزمن المتلقي أي الحاضر الذي ينتمي إليه، وبين الزمنين هناك مساحة الرؤية التي تضمن الفهم.

إن الأفق هو ما يؤسس النص ورؤية المتلقي، ويضمن بذلك (**تحقيق مفهوم التواصل التاريخي الذي يجعل التراث مألوفا بالنسبة لنا وحاضرا في عالمنا، على ذلك النحو الذي تم فيه جلب أفق موضوع غير مفهوم بالنسبة لنا إلى الاندماج في عالمنا الذي نحيا فيه...**)[1].

يتضح من هذا أن مفهوم الأفق عند كادامير ينطوي على عدة حكم قيمة، من حيث كونه وسيلة لإعادة بناء المعنى بناء يستحضر قيمته التاريخية، والوجودية، والتراثية. وليس وسيلة لإعادة انتشار دلالة الأثر انطلاقا من ظروف مؤلفه كما هو سائد في التلقيات التقليدية.

يتبين مما سبق أن لفلسفة الظاهراتية وفلسفة التأويل حضورا مفاهيميا قويا داخل نظرية التلقي، كما انتهت عند المشروع الياوسي والإيزري. فهما بمثابة القاعدة أوالمنطلق الذي انبنى عليهما طموح الباحثين لبلورة مشروع تاريخ قرائي جديد للأدب، يقوم على رد الاعتبار للذات كمركز هام لإنتاج المعاني والدلالات. لذلك سنقف على أهم المفاهيم التي لحقها تأثير الفلسفتين.

VI- تأويلية ياوس وظاهرية إيزر:

1- هرمنيوطيقا التلقي عند ياوس:

يمكن القول إن المشروع الياوسي هو نتاج مفهوم جديد للقراءة التأويلية للنصوص، كانت تطمح أن تتجاوز الأزمة المنهجية التي عبرت عنها الدراسات الماركسية والشكلانية في أفق تجاوز الهوة بين التاريخ والأدب.

لقد عبر ياوس عن طموحه في تحسين القواعد المؤسسة للتلقي الأدبي من خلال ترسيخ وعي جديد للقراءة، يقوم بداية على اعتبار مثلث المؤلف والعمل والجمهور، يدل أن الأخير لا يقوم بدور سلبي، أو أنه لا يعبر إلا عن سلسلة من ردود الأفعال، بل إنه طاقة محركة للتاريخ، بل الأكثر من ذلك فالحياة التاريخية للعمل الأدبي غير قابلة للتفكير فيها بدون الاشتراك النشط للقارئ.

إن إشراك القارئ هو اعتراف بالوعي النقدي الذي يحمله اتجاه كل قراءة، ومن شأن ذلك أن يحوله من قارئ بسيط إلى قارئ إيجابي ملم بالمعايير الجمالية ومتجاوز لها، وعلى هذا النمط من القراءة

---

(1) في ماهية اللغة وفلسفة التأويل: د. سعيد توفيق، ص: 106، ط. 1 سنة 2002.

المنتجة، تتفجر مجموعة من المفاهيم التي تعبر عن الحضور النوعي لمفاهيم التأويل، كما رأيناها سابقا عند كادامير والتي يمكننا الاقتصار فيها على تحديد مفهومين اثنين: أفق الانتظار ومنطق السؤال الجواب.

1.1- مفهوم أفق الانتظار:

وهو النسق الذي يحتوي كافة الإحالات التي يمكن لقارئ ما أن يحيل عليه كل أنشطته القرائية في لحظة تاريخية محددة، ولذلك فهو بمثابة المعيار الذي نقيس به مدى أدبية الأثر انطلاقا من الانسجام أو عدمه مع هذه المعايير. ويرى ياوس أن (**أفق التوقع هو نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها عن ثلاث عوامل أساسية: تمرُس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيرا التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي...**)[1].

انطلاقا من هذا، يفترض أن يكون أفق التوقع هو نسيج علاقات تجمع بين مكونات مختلفة منها خبرة القارئ، (تمرس الجمهور) ومعرفة أشكال التعبير السابقة، إضافة إلى القدرة على ضبط أنواع الانزياح بين الواقع والخيال، لكن ياوس وتماشيا مع نظريته في التلقي والتأويل المستمدة من بواكير التفكير الكاداميري، يقترح أن يتم التمييز بين أفق التوقع الأدبي المفترض في العمل الجديد وأفق التوقع الاجتماعي الذي يعني النسق الذي يحدد سنن القراءة عند الجمهور أو ما يعبر عنه بالحالة الذهنية للقراء.

إن مرتكز أي تحليل أو اختبار لأي تجربة جمالية لدى قارئ ما، لابد لها من مراعاة هذين العنصرين (أفق النص وأفق القارئ) وذلك لـ (**تفعيل المعنى، أي الأثر الذي ينتجه العمل، وهو ذو صلة بالعمل نفسه، ثم التلقي ويحدده المرسل إليه هذا العمل، وعليه كذلك أن يفهم العلاقة بين النص والقارئ بما هي سيرورة تقيم صلة بين أفقين أو تحدث اتحادا بينهما...**)[2].

إن دور القارئ يكشف عن نوعية العلاقة التي يفترض أن تربطه بمشروع قراءته، ومعنى ذلك أن القارئ يشرع في 'فهم العمل الجديد' بمقدار ما يعيد تشكيل أفقه الأدبي النوعي من خلال ضبط كافة الافتراضات والمسالك التي وجهت فهمه نحو 'معنى' محدد دون غيره.

غير أن (**التعاطي مع النص هو دائما منفعل وفاعل في آن واحد، فلا يمكن للقارئ 'إنطاق' نص ما، أي تفعيل معناه الكامن في دلالة راهنة، إلا بقدر ما يندرج فهمه للعالم وللحياة في إطار السند الأدبي الذي يستتبعه هذا النص...**)[3].

---

(1) جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي / ياوس، ترجمة رشيد بنحدو، ص: 44.

(2) نفسه، ص: 135.

(3) نفسه.

2.1- مفهوم السؤال/ الجواب:

لا يمكن إطلاقا الفصل الإجرائي بين مفهوم أفق الانتظار ومفهوم منطق السؤال/ الجواب، وذلك للتداخل بين محدداتهما الفلسفية والمفهوماتية، علاوة على أن منطق السؤال والجواب هو آلية من آليات التوقع لدى القارئ.

إن الممارسة التأويلية عند ياوس تقوم على اعتبار الملامح المشتركة لكل فهم متمثلة أساسا في هذه العلاقة بين سؤال/ جواب انطلاقا من الفكرة التي عبر عنها كادامير والتي تنص على أنه (**لا يمكن فهم النص إلا إذا فُهم السؤال الذي يجيب عنه هذا النص...**)[1]. وهو المنطق الذي يفرز عدة استنتاجات أولية أهمها الوجود العلائقي بين القارئ والنص ضمن سيرورة أن كل جواب هو سؤال يعاد طرحه من جديد، والقارئ في هذا الصدد يمكن أن يصبح صاحب السؤال الذي ينتظر جواب النص.

غير أن ما يؤشر على الترابط بين أفق التوقع ومنطق السؤال/ الجواب هو حضور التجاوب أو عدمه بين أسئلة النص التي هي بمثابة المعاني المتضمنة فيه على امتداد حضوره التاريخي، وبين وعي القارئ الراهن، فمثلا يعتبر مفهوم اندماج الأفق (**هو علاقة التجاوب القائمة بين تاريخية الأعمال الأدبية والتوقعات المعاصرة، وهذا ما سماه جادامير منطق السؤال والجواب حيث يلقي النص أسئلته ليجيب القارئ بمعرفته المعاصرة...**)[2].

هكذا يتسع منطق السؤال والجواب ليشمل مفاهيم أخرى لا تقل أهمية عن مفهوم 'الحوار' الذي ينهض على الربط بين رؤية الحاضر ورؤية الماضي، وهو تصور تتشبث به جمالية التلقي عند ياوس والتي ترى (**أن تاريخ تأويلات عمل فني ما، هو تبادل تجارب أو بتعبير آخر، تحاور وترابط بين مجموعة من الأسئلة والأجوبة**)[3].

2- فينومينوجيا التلقي عند إيزر.

لا يمكن لأي دارس لنظرية التلقي الحديثة إلا أن يقف على مظاهر التأثير الفينومينولوجي على المشرع النقدي الإيزري، متمثلة في جل المفاهيم التي قال بها بخصوص علاقة النص/ القارئ خاصة أو نظرية القراءة عامة.

---

(1) نفسه، ص: 52.

(2) نحو منهج لدراسة ظاهرة التلقي: أحمد علي محمد، مجلة فكر ونقد، عدد 32 ماي 1999، ص: 263.

(3) جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي: ياوس، ص: 102.

والملاحظ أن ما تتميز به مداخلات إيزر، أنها تنطلق من الجوانب الظاهرية في فعل القراءة، مركزة بذلك على الإدراك الجمالي وخبرة المتلقي، حيث إن فعل الإدراك أو التعيين الجمالي هو الذي يحول النص الأدبي من مَجْمُوعَةٍ من العبارات السلسلة المتمركزة في جمل عديدة، إلى عمل أدبي.

غير أن إيزر وفي مقال له تحت عنوان (**عملية القراءة مقاربة فينومينولوجية...**)[1] يسعى إلى انتقاد أستاذه إنغاردن بخصوص ارتكاز هذا الأخير فقط على فعل الإدراك وإنكبابه على تحليل آليات التلقي من زاوية الخبرة الجمالية وفعل الإدراك فقط. فهو يرى أن النص الأدبي لا يمكن أن يوجد إلا بالتقارب الحاصل بينه وبين القارئ، وبالتالي فإن نقطة البدء في (**نظرية فولغانغ ايزر الجمالية هي تلك العلاقة الدياليكتيكية التي تجمع بين النص والقارئ، وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة...**) [2].

إن القارئ يقوم بتحقيق النص عبر مجموعة من الأنشطة التي تعكس انخراطه في إنتاج معناه، وتؤكد على المبدإ التفاعلي الحاصل بينه وبين النص، لهذا فالقراءة عنده هي فعل إنتاجي لا يتوانى في خلق الممكن، لذلك فمن الصعب فصل القارئ عما يقرؤه أثناء هذا الفعل.

1.2- تفاعل القارئ والنص: فاعلية القراءة.

يستند إيزر في تبيان مظاهر العلاقة التفاعلية بين القارئ والنص على ما ذهبت إليه الفلسفة الظاهراتية في تحليلها لفعل الإدراك والتجاوب، الذي يبديه المتلقي أثناء فعل القراءة فقد (**نبهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم، ليس فقط بالنص الفعلي، بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص...**) [3].

من هذا المنطلق اعتبر إيزر أن النص لا يقدم إلا جانبه الخطاطي الذي يمكنه فقط من إنتاج جانبه الفني، بينما يحدث الإنتاج 'الفعلي' من خلال فعل التحقق الذي يطلع به القارئ.

إن فاعلية العمل الأدبي لا يمكن اختزالها في مكان ما في النص، أو في إحدى أنشطة القارئ التأويلية، بل في التجاذب الحاصل بين الطرفين. وبالتالي يجب (**حتما أن يكون العمل الأدبي فاعلا في طبيعته ما دام لا يمكن اختزاله لا إلى واقع النص ولا إلى ذاتية القارئ...**)[4].

---

(1) نفسه.

(2) جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي: ياوس، ص 111.

(3) فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب): فولفغانغ، ص: 12.

(4) نفسه، ص: 12.

يركز إيزر إذن على أن فعل القراءة هو عمل حيوي ما دام أنه لا يلغي الأفعال المصاحبة للتلقي، كما أنه لا يقصي النص على حساب هذه الأفعال. فالموقع المؤثر للعمل يحصل من خلال وجود طرفين يهدفان إلى تحقيق هذا التأثير، وعليه فإن أي تركيز تام على أدوات المؤلف الإبداعية وحدها أو على نفسية القارئ لن يمدنا إلا بالقليل عن عملية القراءة ذاتها.

إن التفاعل الناتج عن فعل القراءة يفترض أن يكون للنص معنى لدى القارئ، والمعنى لا يعني الجاهزية والثبوت، كما ترسخ في منظور التأويل التقليدي بل **(المعنى الذي ينشأ نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته واكتشافه من جديد، وليس موضوعا يمكن تحديده والتقيد به...)** (1).

إن مهمة المؤول/ المتلقي هنا هي خلق حالات التعدد والاختلاف داخل المعنى الواحد، وذلك من خلال مشاركته الفعالة في القراءة، بل يمكن اعتباره **(الشحنة الحرارية التي تتوهج باستمرار عند كل قراءة جديدة...)** (2).

2.2- بناء المعنى عند إيزر: مواقع اللاتحديد.

إن افتراض وجود علاقة تفاعلية بين النص والقارئ/ المؤول، يعني دخول الأخير في علاقة تواصلية آنية أو عقد قرائي فوري له قواعد وقوانين تتأسس في غمار فعل القراءة. وهذا ما يفسر عدم وجود معنى جاهز، ومعطى مسبق، في أي عملية تراهن على إحداث التفاعل.

وتفسير ذلك أن القارئ يجد نفسه أمام نص مليء بالفراغات يستدعي مقامه التفاعلي القيام بإجراءات ملئها، وهو المفهوم الذي أخذه إيزر عن إنغاردن في إطار ما عرفناه سابقا بمواقع اللاتحديد.

ويرتبط هذا المفهوم بخلفية ظاهراتية واضحة. فقد وقفنا على بنود هذا المفهوم وإجراءات تحققه عند إنغاردن، ووجدنا أن الأخير يربط مواقع اللاتحديد بمسألة التحقق أو التجسيد، لكننا عند إيزر سنقف على الآليات التي يتم بموجبها إنجاز نشاط القارئ في التحقيق والتي يمكن تحديدها في:

- وجود النص في حالة الانفصالات والانفكاك التي تثير القارئ **(وتحفزه على التفكير والتخيل وبالتالي ملء الفراغات)** (3).

(1) القراءة والتأويل بين امرتوايكو وفولفغانغ إيزر،المصطفى العمراني، مجلة فكرونقد، ع 67، مارس 2005، ص: 72.

(2) نفسه.

(3) الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند فولغانغ إيزر. ذ. عبد العزيز طليمات / مجملة دراسات سيمئاية أدبية لسانية ع. 6، 1992، ص: 63.

- رفض القارئ ما يقدمه النص من أفكار وحقائق ومن ثمة تنطلق **(موجة من التمثلات والشخصيات لدى القارئ...)** [1] بشكل يحول العلاقة بينهما من علاقة مهادنة إلى علاقة صراع وتفاعل، باعتبار قدرة المؤول على إضفاء معاني لا محدودة على البياضات الماثلة أمامه، وكذلك قدرة النص على الانفتاح والتعدد. ولا ينحصر الأمر طبعا في هذا المستوى من تبادل الإسقاط بل يستمر في نظر إيزر إلى حين تحقق 'وضعية مشتركة' بينهما تمكننا من تلمس التفاعل.

وتجدر الإشارة إلى أن إيزر وعلى الرغم من أخذه هذا المفهوم من انغاردن إلا أنه يختلف عنه في مسألة تصور اشتغاله، فقد رأينا سابقا أن مساهمة القارئ في ملء الفراغات عملية تتم بكل تلقائية بالنظر إلى أن ما يحكم انغاردن في ذلك هو مبدأ 'القصدية'، إذ يعتقد القارئ أن نشاطه التأويلي يتم في اتجاه تحديد المواقع اللامحددة وتحقيقها، لكن إيزر يوضح **(كيف أن مواقع اللاتحديد حينما ينظر إليها بوعي ويقصد على أنها عامل من عوامل التلقي، فإنها قد تحكم نهائيا القيمة الجمالية ذاتها)** [2] وهكذا يبدو أن الوقع الجمالي الذي يحدثه النص لدى القارئ هو ما يحكم هذا المفهوم لدى إيزر وهو العامل الذي أدى به إلى الدفاع عنه مهما كانت طبيعة موضعه.

خلاصة:

بالنظر إلى ما سبق، يتضح لنا أن جذور نظرية التلقي الفلسفية تضرب بعمق في فلسفتي الظاهراتية والتأويل من حيث اشتغال الأول بمسألة الإدراك: حدوده وآلياته ومنطلقه ومجاله، واشتغال الثانية بالفهم وأنشطة القارئ لبلوغه، بعيدا عن ترهات القراءات المختلفة والمغرضة.

فقد وجدنا أن الوعي عند الظاهراتية هو حتما 'وعي بشيء ما' إذ لا يمكن الحصول على موضوع مستقل عن الوعي القصدي لصاحبه، وذلك بالنظر إلى أن الظاهراتية تطمح إلى إثبات وجود الظاهرة في ارتباط بالشعور الخالص، وبوجود الذات الفاهمة، وهو الأمر الذي أدى بنا إلى متابعة أنشطة الوعي من خلال تحليل آلياته والتي كان أبرزها: 'الرد والتعليق' أي المفهوم الذي قادنا إلى تتبع آليات اشتغاله داخل الحقل الأدبي (موضوع بحثنا) إذ وجدنا أن **(النقد الفينولومينولوجي يهدف إلى قراءة محايثة تماما للنص لا**

(1) نفسه.

(2) نفسه.

تتأثر مطلقا بأي شيء خارجه...) [1] فيتم رد كل القراءات السابقة وتعليق كافة المقاربات ليتم النظر إلى النص على أنه موضوع منعزل عن سياقه.

ولم يقتصر الأمر هنا، فقد وجدنا أن الفلسفة الظاهراتية مع 'رومان انجاردن' قد أمدت نظرية التلقي بمفهوم الخبرة الجمالية كمعيار جمالي في التلقي الفني، كما ساهمت في إحداث ركن هام من أركان فلسفة إيزر ألا وهو مفهوم مواقع اللاتحديد فقد وسع هذا الأخير من دلالات المفهوم وجعله يحتل الصدارة لديه.

أما إذا انتقلنا إلى فلسفة التأويل فإن الأمر لا يقل أهمية عن ذلك باعتبار التلقي والتأويل **'وجهان لعملة واحدة'** فقد وجدنا أن التلقي لا يعني ما يشير إليه فقط، بل يتعداه إلى 'الفهم' باعتباره عاملا مساهما في بناء المعنى، وهكذا كان تعريجنا على السياق التاريخي والثقافي الذي ساهم في ظهور 'الهيرمونطيقا' بمثابة الوقوف على أنماط التنوع والتطور الذي أصاب هذه الفلسفة التي تسعى – كما رأينا – إلى إنطاق الأدلة وإجلاء معانيها ووقفنا عند مجموعة من المفاهيم من قبيل 'الأفق' 'السؤال' 'الجواب'، وانتقلنا إلى تحليل مظاهر تغلغلها في المشروع التأويلي الياوسي والإيزيري، فوجدنا أن مجمل هذه المفاهيم قد خضعت للتطوير بما يتماشى مع خصوصية النص الأدبي وبالتالي أفرزت لنا ما يمكن للقارئ توظيفه لتأويل النص لتحقيق فهم منسجم.

لعل السؤال الذي يقف أمامنا أخيرا هو: لماذا التركيز على الجذور الفلسفية لنظرية التلقي بدل الجذور النقدية أو المعرفية؟ خصوصا وأن مجال النظرية هو النص الأدبي بالدرجة الأولى.

إن الجواب عن هذا السؤال سيمتد عبر الفصول اللاحقة للكتاب – فقد وجدنا ونحن بصدد التهييء لدراسة باقي القضايا أن تلقي النص الشعري عند 'مصطفى ناصف' لا يخرج عن نطاق التلقي التأويلي المستمد من روح الهيرمونيطقا الغربية، التي تجد بعض مرتكزاتها في الفلسفة الظاهراتية. ومن ثمة فإن المفاهيم التي اشتغلنا حولها خلال مدخلنا سنجدها صريحة عند أستاذنا – ناصف – لاحقا، وهو العمل الذي ينتظرنا الآن.

---

(1) انظر: محور الظاهراتية والفهم الأدبي ضمن هذا المدخل.

الفصل الأول

قراءة التأويل المفاهيم والآليات

الفصل الأول

قراءة التأويل المفاهيم والآليات

مقدمـــة :

أشرنا سابقا، إلى أن غايتنا من تحديد الأصول الفلسفية لنظرية التلقي كان أساساً من أجل تحديد الأرضية الفلسفية التي تقوم عليها كل القراءات التأويلية للنصوص الشعرية القديمة التي ستساعدنا على تبيان منطلقات الرؤية النقدية والفكرية عند مصطفى ناصف، وذلك حتى يتسنى لنا وضع أشكال تلقياته الشعرية في سياقها الفكري الذي أنتجها، وفهم أنحاء الرؤية التي كان ينطلق منها في معالجته للنصوص الشعرية المختلفة.

وإذا كنا قد اقتصرنا في تحديد أصول نظرية التلقي – على الفلسفتين الظاهراتية والتأويل – بالرغم من تنوع هذه المصادر، فإن ذلك سيدفعنا على مستوى منهجية البحث إلى تحديد حضور هاتين الفلسفتين في فكر هذا الناقد وتجلياتهما في ثنايا مقاربته للنصوص. وبصفة خاصة، في النصف الثاني من مساره النقدي. لكن هذا لن يمنعنا من استجلاء على كل عطاءاته من بداياتها الأولى إلى مراحلها الأخيرة.

والجدير بالذكر أن مصطفى ناصف – كما سنرى لا حقا- شأنه شأن باقي نقاد الشعر العربي، لم يرسم لطريقه خطا نقدياً واحداً، بمعنى لم يرهن قراءته للنصوص القديمة في زاوية نظر واحدة، ظل أسيرا لها منذ حداثة عهده بالفكر النقدي، بل اتسمت رؤيته المنهجية بالتعدد والتحول. بحيث سيبدأ دارسا للأدب العربي من زاوية فكرية تختلف كلية عما سينتهي إليه مشواره النقدي، وهذا يعني أن رؤيته المنهجية سيتخللها التغيُّر والتنقل من مستوى إلى آخر بحكم التطور الذي يطرأ على القناعات الفكرية لدى كل متلق للشعر، لكن ومن منظور آخر نستطيع أن نقول إن استراتيجية ناصف في تلقي النصوص الشعرية القديمة كانت واحدة على الرغم من تعدد رؤاه المنهجية. وظلت دعاماتها الفلسفية قائمة على ثوابت راسخة في ذهنه، وهذا ما يدفعنا إلى فحص مدلول الاستراتيجية بالمقارنة مع مفهوم الرؤية.

بين الاستراتيجية والرؤية..

نميز بين الإستراتيجية والرؤية من منطلق أن الأولى تنهض على مبادئ تخطيطية وتقوم على نواة فكرية، ترسم المعالم الكبرى والغايات القصوى من كل نشاط إنساني، فكري/ إبداعي.

إن الإستراتيجية تترجم وجود نسق فكري متماسك يحتوي على مقولات وأفكار وقيم وأدوات مختلفة، تساعد على أجرأة الرؤية وتحويلها إلى ممارسة في حقل فكري معين، لهذا تحضر الإستراتيجية على

شكل خطة منفذة ضمن سياق منهجي. ففي النقد الأدبي تستمد الإستراتيجية جوهرها من مجموع الأفكار التي تحتضنها المدرسة التي ينتمي إليها الناقد إضافة إلى كل المعارف التي تلقاها خلال مستواه الفكري.

أما الرؤية فهي الزاوية أو الموقع الذي يحتله القارئ في سياق فكري معين، والذي من خلاله يرى النص ويلونه بتلوينات الرؤية التي يحتضنها ذهنه في تلك المرحلة بالذات. هكذا نتحدث عن رؤية جمالية، رؤية اجتماعية، رؤية بنيوية، وهي رؤية خاصة بحقل معرفي معين. تساعد على إمداد المتلقي بالأدوات الكفيلة بمقاربة النصوص ضمن سياق واحد وقواعد محددة.

وهكذا وبالنظر إلى العلاقة بين الإستراتيجية والرؤية نلاحظ أن الأولى هي عبارة عن نظام عام متماسك البنيات، فقد تختلف المخططات وتتعدد وفق ما تقتضيه مرحلة من المراحل الفكرية التي يمر منها المتلقي، لكن الإستراتيجية تبقى بناء عاما وشموليا، في حين أن الثانية فقد تترجم قناعات آنية وتبلور وسائل إجرائية خاصة بطبيعة النص المقروء انطلاقا من أن الموضوع هو الذي يحدد المنهج كما هو شائع..

من خلال هذه المقدمة التي تكشف عن استراتيجية مصطفى ناصف في دراسته للنصوص الشعرية القديمة، سنشرع في فحص الرؤى الفكرية التي صدرت عنها كل قراءاته النقدية..

ولكن قبل ذلك لننطلق من رصد معالم استراتيجية القراءة عند مصطفى ناصف من طرح السؤال الآتي ما هي قراءة التأويل؟ ومن هو متلقي النص الفعلي؟ وما هي أدواته في عملية التلقي؟ وما هو المجال الذي ينطلق منه في تقبله للنص الأدبي عامة والشعري بوجه خاص؟

تؤكد كل الدراسات النقدية الحديثة أن عملية تلقي النص لا تتحقق إلا في نطاق قراءته. فالقراءة هي المجال الممكن الذي يحقق فعل التلقي، وينزعه من خصوصيته المفهومية إلى مستواه الإجرائي... ومن ثمة فإن قراءة النصوص تتحول إلى "فعل" و"فاعلية". فمن جهة كونها "فعل" فهذا ما أكده إيزر من خلال كتابه "فعل القراءة"[1] الذي حدد فيه إمكانيات هذا الفعل وإجراءاته ومقتضياته التي بواسطتها يتحقق النص ويوجد بوصفه معطى/ مقروء. أما من جهة كونها" فاعلية" فهي تعبّر عن نشاط القارئ وعمله أثناء فعل القراءة، ذلك أن القارئ ينتج أفكارا، ويستخلص مواقف وقيما أثناء ممارسته لفعل القراءة. وهذه الفاعلية الإنتاجية تؤكد أن القارئ هو من "يبدع معنى النص" من خلال التمثلات التي يصوغها حوله، وحول الآثار التي يتركها على أفقه، إضافة إلى أن متلقي النص الشعري هو قارئه، الذي يتمثل صور الوقع الجمالي التي يتركها النص عالقة في ذهنه. فإذا (**كانت مهمة الناقد تقوم أساسا على اعتبار النص موضوعا ينبغي تفسيره وشرحه، فإن مهمة القارئ تنصرف إلى رصد الآثار التي يخلفها النص على قارئه**)[2] من هنا تبدو لنا أن القراءة باعتبارها

---

(1) فعل القراءة: نحو جمالية التجاوب في الأدب: فوكفغانغ إيزر، ترجمة حميد الحميداني، الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل.ص 13

(2) القراءة والنقد: حدود وآفاق: ذ. وهب أحمد، مجلة كلية الآداب، جامعة الحسن الثاني، السنة 1993.

فعلا محققا وفاعلية منتجة لا تنهض على رؤية منهجية أحادية الجانب بل تنطلق من استراتيجية رئيسية قوامها 'الفهم' وآليتها 'التأويل'.

فالتأويل هو ممارسة في تلقي النص الشعري بهدف فتح مغالقه وفهم دلالاته، أداته فتح جسور التواصل بين القارئ والمقروء، عبر مجموعة من الإجراءات التي تأخذ شكل الحوار، التساؤل، والغوص في ردهات الدلالة باعتبارها معطى غير نهائي، وهذا ما دفع البعض إلى اعتبار القراءة التأويلية التي عاينها الفهم **(هي القراءة أو آلية التلقي القادرة على انتظار المؤجل وفهم الملتبس وقبول المحتمل...)**[1] إذ مما يُلاحظ على هذه العمليات التي يتولاها المتلقي أنها نشاطات إجرائية لا تنهض بها إلا القراءة ذات الاستراتيجية المحددة في فهم النصوص والإمساك بدلالاتها.

ومما يؤكد ما نذهب إليه من حيث أهمية الاستراتيجية القائمة على الفهم أن مقارنة بينها وبين القراءة التي تكتفي بعمل الشراح أن الأولى قراءة منتجة تنم عن فعل وفاعلية' في حين نجد الثانية مستهلكة وسلبية **(لا تكوّن فهما، أو كما قال ياوس 'هؤلاء الذين يعون إلا ما هو قابل للشرح لا يفهمون إلا قليلا...)**[2].

هكذا نرى أن تكوين الفهم وإنتاجه خلال عملية القراءة لا يحصل من خلال الاكتفاء بفهم معنى اللغة التي يُكتب بها النص بل بالإمساك بمعنى 'دلالته' إذ ينبغي التميز بين فهم **'معنى اللفظ'** و **'معنى الدلالة'** وهو التمييز الذي أقره أحد الباحثين المحدثين الذي يرى أن **(التفريق بين المعنى والدلالة على أساس أن المعنى 'لغوي' والدلالة 'نصوصية' يلتقي بشكل ما، مع التفريق بينهما عل أساس 'الثبات' للمعنى و 'التغيير' للدلالة...)**[3].

إن الغاية من كل قراءة تأويلية هي الوصول تدريجيا إلى المعنى الدلالي العميق الذي لا يتحقق لدى أي قارئ إلا بالقدرة على انتظار المؤجل وفهم الملتبس وقبول المحتمل، لأن طبيعة النصوص القابلة لاحتضان هذه المواصفات تفرض على قارئها الانطلاق من استراتيجية الفهم بالدرجة الأولى، ومثال ذلك: مفهوم القراءة عند 'التوسير'[4] الذي يعني له الوصول إلى ما لا يصرح به النص، ما دام النص لا يبوح بكل

---

(1) الإبهام في شعر الحداثة: ع الرحمان محمد العقُود، سلسلة عالم المعرفة، ع 279 ماي 2002، ص: 296.

(2) نفسه، ص: 304.

(3) نفسه، ص: 322.

(4) انظر المزيد عن مفهوم القراءة عن التوسير في كتاب 'نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر' محمود الدغمومي: منشورات كلية الآداب جامعة محمد الخامس سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44، ص: 269.

ما في جوفه (**فالقراءة إذن هي إعادة فهم النص من سياقات غير معلنة ناتجها اكتشاف لمدلولات ومواقف إضافية أو أصيلة مسكوت عنها**)[1].

والسؤال الذي يطرح الآن هو: هل يُمكن للقارئ/ المؤوِّل أن يصل إلى ما لا يصرح به النص؟ وهل هذه العملية ممكنة؟ وما هي وسائلها وآلياتها؟.

تصعب الإجابة عن هذه الأسئلة أو الحسم فيها نهائيا انطلاقا من أن كل "وصول" إلى معنى النص النهائي هو وصول "نسبي" ما دام أن كل "قراءة" هي قراءة نسبية وهذا معروف ومتداول، كما أن كل قارئ له أدواته الخاصة به، ومنظوره الذاتي الذي ينطلق منه. فكل ممارسة للقراءة، ومهما اتخذت من أشكال العمق أو السطحية تترجم نوعا ما من أنواع التعامل مع النص فالقراءة (**تترجم فعلاً من أفعال تلقي النص ونوع التعامل معه، فهي فهم وترجمة لنص من منظور خاص، تدخل فيها عناصر قياس ومقابلة وثقافة ورغبات، وحاجيات يصعب الإحاطة بتفاصيلها**)[2]. كما ينبغي الإشارة أيضا إلى أن كل قراءة تقترن بعدة مناحي فكرية أو فلسفية مما يجعلها تخرج من قبضة التعريف وتتخذ أشكالا مفهومية وإجرائية مختلفة ومتباينة، وهذا ما يدفعنا إلى التأكيد أن "قراءة الفهم" تحدد إستراتيجيتها بكونها تهدف إلى إنتاج المعنى الممكن أو المحتمل وبالتالي فهي فعل وفاعلية.

نفترض إذن ومن منطلق ما أشرنا إليه، أن الوصول إلى ما لا يصرح به النص أمر لا ينسجم مع القراءة العلمية له، ما دام أن الأخيرة (**ليس لها مناهج ولا بنيات خاصة بها، وإنما تستعيرها من علوم أخرى، وتعمل ضمن أنساق، وليس هناك نسق لجميع الأنساق...**)[3] لكن يُمكن تحديد بعض مظاهر العلاقة بين المؤوِّل أو النص، في كونها تقوم على روابط مشتركة أقل ما يمكن وصفها به؛ أنها روابط نفسية وثقافية غير محايدة، يمكن لها أن ترقى إلى مستوى التجربة المشتركة، وهنا نلامس ولو بشكل غير مباشر الإجابة عن الشق الثاني من السؤال أعلاه "الوسائل والآليات" والتي أجملها بول ريكور في أن بين (**المتلقي والنص الأدبي شيئا مشتركا هو تجربة الحياة. هذه التجربة ذاتية عند القارئ لكنها تحدد له الشروط المعرفية التي لا يستطيع تجاوزها – وهذه التجربة من جانب آخر موضوعية في العمل الأدبي، وعملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب من خلال الوسط المشترك**)[4]. نفهم من هذا أن الحوار ركيزة أساسية للانفتاح على النص، وهو أيضا مساءلة يقوم بها النص نفسه مع تاريخه الخاص، إن المتلقي يوجد هنا في موقع المسائل والمنصت لصوت النص "غير المألوف"، كما أن النص لا يفتأ

---

(1) نفسه.

(2) "نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر" محمود الدغمومي، ص: 270.

(3) نفسه.

(4) النص والتأويل "بول ريكور"، مجلة العرب والفكر العالمي.

يطرح بدوره السؤال حول أفقه الخاص ومدى انسجامه مع أفق القارئ أو الجماعة القارئة، وهو العمل الذي يدفعنا إلى اختيار نوع الأسئلة المزمع طرحها من موقعنا الخاص المتقدم في التاريخ، كما يحتم على القارئ امتلاك القدرة على بلورة السؤال الملائم في السياق الملائم، وهذا لأن (**ما يقوله العمل لنا سوف يعتمد بدوره على نوع الأسئلة التي نكون قادرين على طرحها عليه، انطلاقا من نقطتنا المتقدمة في التاريخ، وسيعتمد كذلك على قدرتنا على إعادة بناء "السؤال" الذي يكون العمل الأدبي نفسه إجابة عليه لأن العمل هو أيضا حوار مع تاريخه الخاص "فكل فهم هو فهمٌ مُنتجٌ"[*] إنه دائماً فهم على نحو آخر، تحقيق لإمكانية جديدة، إحداث اختلاف عنه...**) [1]

إن اعتماد الفهم كإستراتيجية للقراءة مع ما يستلزم ذلك من آليات وأدوات، يجعل كلا من القارئ والنص في دائرة من العلاقات اللامتناهية الأوجه والأبعاد، فالكل قابل للمساءلة، والنص بطبيعته أرض خصبة للإجابة التي تصبح بدورها أرضية للسؤال، والتموقع داخل هذه الدائرة ومحاولة اكتشاف أوجهها يفضي بنا إلى ضرورة الإمساك بأدوات للفهم ناضجة، لها القدرة على التجدد والتأقلم مع كل نص مهما بَعُدت دلالاته الخفية، لأن هذه القدرة هي وحدها التي تنمِّي نشاط "الأنا القارئة" في فعل القراءة، وهذا ما يتضح لنا أكثر من خلال التأكيد على أن (**القراءة العميقة اشتباك ومجاهدة، وهي فتح وتلاحم وانتهاك ورغبة في جعل المقروء ينبثق مرتبطا بكيانه المادي ومتجاوزا إياه في وقت واحد... وفي الجهد الذي يحوّل الرموز والعلامات إلى تمثلات وتصورات يتجلى نشاط الأنا في فعل القراءة...**) [2].

مما سبق يمكن استنتاج النقط الآتية:

1- كل قراءة استراتجيتها الفهم، هي قراءة تأويلية تروم إدراك المعنى الدلالي للنص من خلال إنتاج "فهم منتج" أي قادر على إنتاج أسئلة أخرى لا نهائية تتجاوب فيها الآفاق أو تندمج، لأن (**حدث الفهم يتم حين "يندمج" أفقنا الخاص للمعاني والافتراضات التاريخية مع "الأفق" الذي يقع فيه العمل. وفي تلك اللحظة ندخل العالم الغريب للعمل الفني...**) [3].

2- قراءة الفهم "هي فعل وفاعلية"، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى الاهتمام أيضا بالجانب النظري لفعل القراءة، لأن القراءة كممارسة استكشافية للنص لا تنطلق إلا من كونها نظرية للقراءة أو كقاعدة "**تجتمع فيها أسس وقواعد رصد النص وتحليل آليات الاستجابة وردود الأفعال أمام النصوص**"[4].

(*) قولة: لكادامير.

(1) مقدمة في نظرية الأدب: تيري الجلتون، ص 65.

(2) النص ومشكلات التفسير: عاطف جودة نصر، ص: 25.

(3) مقدمة في نظرية الأدب: تيري انغلتون، ص: 65.

(4) نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر: محمود الدغمومي، ص: 272.

3- إن الوصول إلى مستوى الفهم النهائي للنص، هو نهاية متعثرة تربك القارئ العادي وتجعله في مواجهة مستويات من الفهم قارة ومختلفة، وبالتالي فإن الفهم ليس تاماً أبداً كما يرى بول ريكور، ولا ينبغي أن يكون كذلك ما دام أن النص الشعري بوجه خاص قابل لأن يكون قبلة كافة التأويلات وملتقى لأشكال من الفهم لا تمثل في حقيقة الأمر سوى الوعي ببنية النص الدالة، وبإجراءات بناء المعنى من زوايا متعددة تدفع إلى الالتباس والغموض.

والسؤال الذي يُطرح علينا الآن، والذي نتوخى الإجابة عنه من خلال مشروع مصطفى ناصف في قراءة النصوص الشعرية القديمة هو: هل يُمكن الجزم بأن لا وجود لتأويل أدبي محض؟ ما دام أننا أكدنا على أن لا وجود للفهم القار والوحيد للنص. ما هو موقف ناصف من قراءة النص الشعري؟ ما هو مفهومه الخاص بالقراءة؟ وما هي مواصفات القارئ عنده؟.

المبحث الأول

مفهوم قراءة النص عند مصطفى ناصف

يقدم مشروع مصطفى ناصف للمتلقي، أرضية عميقة لقراءة النصوص الشعرية القديمة، تنطلق من استراتيجية واحدة وثابتة هي استراتيجية الفهم.

وقد أشرنا سابقا أن هذه الاستراتيجية تتوخى إنتاج 'فهم آخر للنص' قوامه ممارسة التأويل في مختلف أشكاله وأبعاده، ما دام أنه ينجز فعلا من أفعال التلقي على نص قابل للقراءة ومنفتح عليها، من هذا الأساس سيتبين لنا أن تلقي مصطفى ناصف للنص الشعري القديم هو ممارسة إبداعية بالدرجة الأولى، لأنها تسعى إلى خلق واستكشاف باطن النص ومعناه العميق، من مناحي فلسفية كثيرة أهمها الظاهراتية والتأويل.

هكذا وبالنظر إلى مجموع التعاريف التي نعثر عليها في ثنايا كتبه، نلاحظ أن مفهوم القراءة لديه، لا يستقر على شكل محدد ،ومضبوط، بقدر ما يتخذ أشكالا تعريفية مختلفة وعميقة "فالقراءة أنماط"[1] تتطلب من الدارس التأمل فيها بإمعان لتحديد الاتجاه الفكري الذي تنحدر منه.

1- أنماط القراءة:

1.1 - القراءة كفن:

بالتأمل في جزئيات هذه التعاريف، نلاحظ أن أول ما يطالعنا فيها هو اعتبار "القراءة فن" لكن ليس بالمعنى المتداول للفنون الأخرى المعروفة... إن الفن هنا كصفة ملازمة للقراءة، يأخذ ألواناً مختلفة، فهو تارة تقنية في التصرف مع النصوص، وتارة أخرى مهارة في مواجهتها. كما يعني أيضا فن امتلاك القدرة على القيام بنشاط عقلي أو نفسي... ويتضح لنا ذلك أكثر عندما نلاحظ أن ناصفا لا يفرق داخل مفهوم القراءة بين ما هو نظري وتطبيقي، فاعتبار القراءة فناً يستدعي عنده القول بأنها فن التأمل والإنتاج النظري، كما هي أيضا فن لممارسة التأويل عن طريق ممارسة فعل القراءة..

انطلاقا من هذا يأخذ فن القراءة من المنظور الناصفي أبعاداً عقليةً، ونفسيةً، تجتمع كلها في كونها نشاطا إنسانيا محضا، له دلالاته الحضارية والتاريخية، وتقوم به ذات قارئة تمارس فعل التأويل من منطلق

---

(1) اللغة والتفسير والتواصل. مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة، ع 193 يناير 1995، ص: 309.

الوعي بمسؤوليته...[1] إن القراءة لا تخلو من الصعوبات التي تقف أمام عملية إنجازها لكن"فن القراءة هو فن مواجهة الصعوبات"[2].

وإذ يعتبر ناصف هذه الصعوبات منطلق القراءة فإنه يجعل الذات القارئة مركزا لهذه الصعوبات، وبالتالي يجب مواجهة هذه الذات أولا والوعي بحضورها ثانيا. فالقارئ يضطلع بقراءة النصوص وتحقيق فهمها، لكن عليه في البدءِ تحقيق معرفة أولية بوعيه، من حيث آلياته ومقدار ما يحمله من أفكار وتصورات يُمكن أن تُسيءَ إلى فهمه أو على الأقل تشوش عليه، هكذا "علينا أن نعي مقدار ما نستبعده من أفكار وتصورات سابقة واهتمامات وتداعيات. الحياة كلها فن مواجهة ما نملك، حتى لا نقع فريسة للطغيان أو الفيضان..."[3].

ويعني هذا أن القارئ مطالب بمراجعة ما لديه من أدوات قبلية لكي يتسنى له كسر الحواجز التي تفصل بينه وبين مقروئه، ذلك أن القراءة هي: "فن كسر الحواجز التي تفصل بيننا وبين قصيدة من القصائد..."[4].

من جهة ثانية، فإن القراءة التي تنهض على ممارسة نقد وعي القارئ وتنقية أجواء المقروء هي القراءة التي تستطيع أن تتطور على مستوى أدواتها الإجرائية وأن تخلق لنفسها عوامل النمو الداخلي وذلك حتى لا نقر أن القراءة ليست كائنا حيا أو "أن فن القراءة لا ينمو نموا حقيقيا في كتاباتنا...".

إن القراءة كفن عند مصطفى ناصف هي القراءة التي تستطيع خلق وسائل الحياة والتجدد، إذ لا تكتفي بالراهن بقدر ما تنفتح على كل مظاهر الحياة والتطور.

2.1- القراءة كمجاهدة:

يأخذ مفهوم القراءة عند ناصف طابع المجاهدة الذي يرتبط في التصور الصوفي بالعناء والمكابدة، وهي سمة تنطبق على المقروء باعتبار التباسه وغموضه كما تنطبق على القارئ ما دام هو الذي يستشعر قلق القراءة ومعاناتها.

والقراءة كميدان للمجاهدة تؤشر على وجود عمل صعب يحتاج إلى صبر وتؤدة، أي وجود نص غير قابل للفهم بمجرد الانتهاء من قراءته القراءة الأولى.

---

(1) للإشارة فقط للدكتور مصطفى ناصف كتاب تحت عنوان "مسؤولية التأويل".

(2) اللغة والتفسير والتواصل: مصطفى ناصف، ص: 294.

(3) نفسه، ص: 294.

(4) "قراءة ثانية لشعرنا القديم، مصطفى ناصف / منشورات الجامعة الليبية، ص: 06.

إن القراءة في التصور الناصفي عمل شاق ومريب، لأنه نشاط متكرر ولا نهائي، وهو الأمر الذي دفع به إلى التأكيد على خاصية المعاناة، كخاصية إلزامية في فعل القراءة، فبدون معاناة لن نقف على صدقية في الإحساس تجاه المقروء. لهذا يعيب ناصف على الكثير من الناس، الاكتفاء فقط بالقراءة الواحدة، إن (**كثيراً من الناس يكتفون بقراءة واحدة. وهم يعاملون الكتاب معاملة خاصة. مَثَلُ الكتاب عندهم مثل عود الثقاب يشتعل مرة واحدة. أو مثل تذكرة قطار تستعمل مرة واحدة (...) لكن قليل من الناس يقرأون الكتاب مرات متعددة في حياتهم...**) [1].

إن الاكتفاء بالقراءة الواحدة عمل سهل وهين يقبل عليه كل أنواع القراء (**لكن قليلا من الناس يقرأون قراءة مصغية نشيطة متأنية**) [2].

قراءة المجاهدة بما هي عمل شاق وعنيد، هي أيضا طريقة للإصغاء والتأني في استصدار الأحكام أو خلق الدلالات. إن ناصفا يؤكد على ضرورة أن نتعلم كيف ننظر إلى النصوص، وكيف نصغي إلى صوتها، لأن القراءة من وجهة أخرى ميدان لتربية القدرة على الإنصات للنص أكثر من القدرة على إنطاقه.

3.1- القراءة... خلق:

كما أن القراءة هي مجال لتربية القدرة على الإصغاء، فهي أيضا ميدان للخلق والابتكار، فالقارئ في نظر مصطفى ناصف يخلق أثناء فعل القراءة، نصا إبداعيا موازيا، هو حصيلة مجاهدة ومعاناة، هذا بالنظر إلى أن الإبداع نفسه يستلزم هذه المواصفات الضرورية حتى يحقق سمة التفرد.

إن قراءة الخلق تترجم فاعلية الذات أمام النص، فاعلية قوامها التعاطف مع المقروء والاندهاش أمام التباسه، ثم الانتقال إلى الاندماج في بنيته بغرض استنطاقها من الداخل إنها (**قراءة خلاقة يحاور فيها الناقد/ القارئ النصوص متعاطفا ومندهشا ومشاركا في إنتاج دلالتها**) [3]

من جهة أخرى لا تخلو قراءة الخلق من الشعور بالمتعة، لأنها تصل إلى مستوى القدرة على تقليب معاني النص، واكتشاف دلالاته، وهذا المستوى لا يتأتى إلا عبر القراءة المتكررة واللامتناهية (**فالقراءة إذن نشاط مختلف الأنواع، قلة قليلة تستمتع بما تقرأ، وتستمتع بتذكره...**) [4] ومعنى ذلك أن قراءة الخلق تخوّل ممارسيها التعالق المتزامن مع المقروء، تعالقاً وجدانياً ونفسياً، لا ينتهي بانتهاء فعل القراءة، بل

(1) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 287.

(2) نفسه: 278.

(3) الحداثة في الخطاب النقدي العربي: أزمة تأسيس أو إشكالية تأصيل، قراءة تأويلية في مشروع الناقدين مصطفى ناصف وشكري عياد/ عبد الغني بارة مجلة فصول عدد 61 شتاء 2003، ص: 242.

(4) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 288.

تبقى إرهاصاته حاضرة كمبادئ أولية أو كمواد خام لإنتاج أنماط أخرى من الفهم. وهذا يستدعي القول إن قراءة الخلق هي ميدان لممارسة الإبداع، فالعبرة بالممارسة الميدانية وبالخبرة التي يمتلكها القارئ والتي بواسطتها قد يعدل بعض التعديل في بعض ما يؤمن به من نظريات (**فمهما تكن النظرية حاذقة. فالعبرة – فيما يُقال – باليد التي تعمل. ومن الواجب أن نولي هذه المسافة عناية مستمرة، ويبدو أننا أحيانا نملك من الخبرة العلمية في قراءة الشعر ما يعدل بعض التعديل من النظريات التي نميل إليها...**) [1].

نلاحظ إذن أن ناصفا هنا لا يعترف بجاهزية نظريات القراءة، فكل قراءة هي مشروع مفتوح أمام خبرة القارئ العلمية، التي تخوّل له حق التعديل في المقولات الثابتة، نظرا لكون قراءة الخلق لا يجب أن تُرهن نفسها في قوالب النظرية الجاهزة، التي تؤدي في أغلب الأحيان إلى السقوط في القراءة الرديئة والمشوهة للنص، وهكذا (**فالقراءة مشروع يحتاج إلى توضيح الاختلافات بين قراءة جيدة وقراءة رديئة.. وإثارة أسئلة مهمة في فن التعلم أو نمو أفكارنا والسيطرة عليها...**) [2].

ما يحتاجه النص إذن هو القراءة الجيدة المتكاملة التي تنطلق من تجربة القارئ وتعاطفه مع مقروئه، وهي قراءة جيدة لأنها قراءة "حسنة" بتعبير"طه حسين" فقد أولى ناصف هذه الصفة أهمية خاصة من حيث كونها تُجمّع كل المواصفات المطلوبة في أي فعل قرائي، على الرغم من كونها صفة تعكس بعدا إيجابيا وحكم قيمة نسبي، لكن أهميتها عنده حاضرة في مجمل حديثه عن نشاط القراء. فـ(**بعض المقلين في القراءة يقرأون قراءة حسنة، والذين يقرأون كثيرا ربما يعوزهم ذلك**) [3] فالقراءة كنمط من أنماط الخلق مرهونة بمعرفة ماذا نقرأ ؟ وكيف نقرأ ؟ وما مقدار ما نقرؤه ؟ بمعنى آخر إن تحديد مجال المقروء وموضوعه يُسهم بشكل هام في تكسير الحواجز النفسية التي تعيق فهمنا، (**هذه الحواجز النفسية خطيرة حقا، وهي من صنع الظروف الاجتماعية المحيطة بالقراء أحيانا، وصُنع الدارسين الذين لا يحسنون القراءة أحيانا**) [4].

4.1- القراءة... التأويل:

نستخلص مما سبق أن القراءة عند مصطفى ناصف بما هي فن التأمل في المقروء ومواجهة صعوباته، وبما هي مجاهدة للذات القارئة، وبما هي أيضا مجال للخلق والابتكار، لا تخرج عن أن تكون قراءة التأويل الذي تضع الفهم استراتيجيتها الأولى في تلقي النصوص.

---

(1) صوت الشاعر القديم: مصطفى ناصف، ص: 5، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1992، د/ ط.

(2) اللغة والتفسير والتواصل، مصطفى ناصف، ص: 52.

(3) نفسه، ص: 52.

(4) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص: 07.

ومعنى ذلك أن النص الشعري عنده يخضع لنمط من القراءة هاجسه المركزي هو إدراك الدلالة التي تنطوي عليها بنياته الداخلية، سبيله في ذلك ممارسة التأويل في مختلف آلياته النفسية، والجمالية، واللغوية، للوصول إلى جذور المعنى الشعري: بعبارة أخرى معرفة مهاد الخلق الفني عند الشاعر وهي:

إن القبض على جذور المعنى أو تحديد مهادات الإبداع، من المهام التي تستدعي القدرة على التغلغل في أعطاف النص، كما تستدعي القدرة على امتلاك الأدوات الفاعلة التي تستطيع الحفر في تربة المقروء، وهو الأمر الذي لا تستطيعه القراءة ذات المنحى المنهجي الواحد. إن قراءة التأويل عند مصطفى ناصف، تتسع لتحتضن مفهومياً وإجرائياً، كل الآليات والقراءات التي تستطيع القيام بمهمة الفهم، لكن شريطة أن تكون قراءة فن ومجاهدة وخلق وتأويل، وكلها مواصفات تصب في بحر الفهم.

نستنتج إذن أن الفهم هو المكوِّن الجوهري لعملية القراءة التي يؤسس لها مصطفى ناصف مشروعه النقدي، فأن تفهم النص هو دائما أن تمارس التأويل، ومن ثم يكون التأويل هو الشكل الظاهر للفهم الذي تدرك به المعاني المتعددة عن طريق تقصي البنيات التحتية الكامنة في النص (**نجد التأويل يحتفظ بخاصية امتلاك فهم متجدد للنص من طرف الذات المؤولة، ذلك أن التأويل يعني تجاوز التفسير التقليدي إلى تبيّن المعاني المتعددة التي يحملها النص، وذلك عن طريق تقصي البنيات التحتية الكامنة في النص...**)[1].

نستطيع أن نؤكد أن التأويل هو الوجه الخفي لكل محاولة نقدية عند مصطفى ناصف، كما هو الوجه المعلن أيضا. فقد أرسى هذا الناقد مشروعه النقدي على قراءة التراث الشعري، قراءة مغايرة لما هو سائد في التلقيات العربية الحديثة، حيث تتجلى لنا أبرز مظاهر هذا التغيّر في الاعتماد على رؤية النصوص الشعرية من خلال أهم النظريات الحديثة: نظرية التأويل، بما هي نظرية في تلقي النصوص من زاوية التأكيد على استراتيجية الفهم. وبعض آليات الفلسفة الظاهراتية خصوصا ما يتعلق منها بالإدراك، الوعي، القصدية، وكلها آليات تصب في تلقي النصوص. وسنرى ذلك بالتفصيل في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

يهمنا الآن بعد أن تطرقنا إلى مفهوم القراءة عند ناصف أن ننتقل إلى رصد شروط القراءة وعوائقها.

إذا ما هي الشروط التي تُنضج فعل القراءة؟ وتساعد عليها؟ ما هي العوائق التي تحول دون تحقيق قراءة بالمواصفات السابقة؟

---

(1) التلقي والتأويل: بيان سلطة القارئ في الأدب: محمد عزام، دار الينابيع، دمشق، ط1، (دون تاريخ)، ص: 201.

2- شروط القراءة وعوائقها:

تحدثنا سابقا عن بعض أنماط القراءة عند مصطفى ناصف، وأكدنا على تعدد هذه الأنماط واختلافها، واتساع مجالاتها. ويهمنا الآن أن نستخلص الشروط التي تنضج فعل القراءة وتجعله فعلا إبداعيا في مختلف تكويناته.

1.2- اعتبار القراءة.. تفاعلا بين الذات والموضوع شرطه المحبة:

لا شك في أن قراءة التأويل تستدعي قارئا فاعلا ومنخرطا في بنية المقروء، وهو الأمر الذي يمهّد لما عبرنا عنه بفاعلية القراءة التي تنتج من خلال وجود قطبين رئيسيين هما: القطب الفني والقطب الجمالي، فـ (**الأول هو نص المؤلّف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ**)[1].

ولعل أولى شروط القراءة هو حصول هذا التفاعل ذاته بين القارئ والنص. ذلك أن حصوله يعني وجود رابط فني/ جمالي بين الطرفين وهو الأمر الذي يخالف ما يشاع، لأن النص لا يقدم نفسه إلا من خلال مظاهره الخطاطية.

والحقيقة فإن شرط التفاعل يصبح أول شروط القراءة ذات الفاعلية الإنتاجية، ما دام أنها تتمركز في صلب نظرية التلقي الحديثة، إن لم نقل تعتبر إحدى أهم مقولاتها الرئيسية[*]. فالتركيز على النص وحده لا يفيد، كما أن الاهتمام بنفسية المؤلّف لا أهمية له بالنظر إلى أن (**الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين، ولذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها**)[2]. في السياق ذاته يرى د. مصطفى ناصف أن القراءة هي مظهر التفاعل الحاصل بين الذات والموضوع، لكن حضور التفاعل لابد أن يتأسس على المحبة التي ينبغي أن تشكل الرابط السري بين الطرفين.

إن محبة ما نقرأه ضروري لفعل القراءة، لأنها وسيلة لرؤية العناصر المظلمة التي لا يمكن أن تنفتح أمام قارئ مستعجل باستخراج الدلالات الجاهزة، ولتوضيح هذا العنصر يرى ناصف أن (**المحبة التي طال حديثنا عنها ضرب من الاعتدال والاستقامة والنشاط الذهني الحر. إن الموضوعية التي يهتف بها بعض الناس رهينة بالمحبة، والمحبة هي حرية وبصيرة...**)[3] نحن إذن أمام قراءة تفاعلية تؤسس لنمط من القراءة

---

(1) فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)/ فولفغانغ إيزر، ص: 16.

(*) انظر مدخل الكتاب حيث تمت الإشارة إلى مسألة التفاعل بين القارئ والنص من زاوية الرؤية الفينومينولوجية باعتبارها إحدى الجذور الفلسفية الرئيسية لنظرية التلقي.

(2) فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)/ فولفغانغ إيزر، ص: 12.

(3) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 324.

المختلفة عن الأنماط القرائية الأخرى، القائمة على وحدة الرؤية، أو أحادية المنهج، إن قراءة المحبة تُنشّط التفاعل بين القارئ والنص من منطلق أن الأول، يحرص بنشاطه الذهني الحر وبانفتاحه على المقروء، على استبصار معانيه بموضوعية واعتدال، بعيدا عن أي إفراط قد يؤدي إلى الارتباك والغموض...

إن هدف مصطفى ناصف من التأسيس لشرط المحبة في تلقي النصوص القديمة، هو تحقيق غاية قصوى قوامها التوافق بين القارئ والمقروء، إذ كيف يمكن الحديث عن تفاعل ما بين الطرفين، إن لم يكن بينهما توافق يتيح للقارئ المعاصر أن يجد ذاته وقيمه المنشودة فيما يقرؤه؟ فإذا (كنا في الدراسة نسأل عن **مقومات عقولنا أو تنازعها فنحن في القراءة نبحث عن ضرب من التوافق بيننا وبين النصوص..)** [1].

إن التوافق هنا ليس هو الانسجام بمعناه الشائع، ذلك أن الانسجام قد يحدث أثناء نشاط "الدراسة"، حيث تتوفر الأدوات اللازمة لتحديد الموضوع ودراسته، بمعنى أدق، إن التوافق هو أرضية الانسجام وشرطه القبلي، وهو ترجمة فعلية لشرط المحبة التي سبق ذكرها والتي قد تأخذ مظاهر أخرى يستلزمها فعل القراءة، ومنها: السماحة، والمودة، وإجادة الإصغاء إلى (صوت الشاعر القديم)[2] بما هو صوت لا يجيد الإصغاء إليه سوى القارئ المتعاطف الودود، أو بعبارة أخرى **(بعض القراء لا يؤمنون في قراراتهم السماحة، والمودة تحتاج إلى بذل صعب، والحنان وإصغاء طويل...)** [3].

2.2- اعتبار القراءة مجالا للتعلم:

إن مستلزمات القراءة وشروطها كما يراها د. مصطفى ناصف تدعونا إلى التأني في تصور مفهوم القراءة عنده، والوقوف على دلالاته وقوفا طويلا خلافا لما لمسناه من قبل.

وهذا ما يفسر أننا أمام مفهوم متعدد الشروط والمواصفات. من جهة ثانية نستطيع أن نؤكد أن تعدد هذه الشروط لا يؤدي بالنسبة لنا إلا إلى اعتبار "القراءة" فنا صعبا لا يمكن استيعابه إلا عبر "تعلم مبادئه".

إن تعلم فن قراءة النصوص بدوره، لا يعني فرض الدروس على القراء، بل هو اكتساب لمهارات لا تتحقق بين أيديهم إلا بالتجربة والاحتكاك في ممارسة القراءة داخل مجالها الزمني بعيدا عن التحيز لمنهج بذاته أو لقراءة بنفسها. وسواء أنظرنا إلى النصوص من منطلق الوعي بالإطار الموضوعي للقراءة أم بالتجربة المباشرة للقراء فإنه **(لن يتم تعليم حقيقي للقراءة في إطار الفرض أو تجاهل الزمن، لن يتم تعليم القراءة إذا**

(1) طه حسين والتراث: د. مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، عدد 57، 1999، ص: 99.

(2) كتاب "صوت الشاعر القديم" لمصطفى ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

(3) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 320.

كلفت القراء أن يغيّروا أنفسهم. فالتجربة لها حق الحياة والامتحان ولن يتم غرض صحي في ظل الهجوم المطلق أو التميز الكامل...)[1].

إن تعلم فن القراءة عند ناصف يعني الوقوف أمام المقروء موقفا مجردا من الأفكار المسبقة التي لا تنتج في نظره سوى الانطباعات غير المبررة، إذ لا يمكننا أن نفرض أحكامنا الجاهزة، كما لا يمكن للقارئ أن يقرأ نصا ما خارج سياقه الزمني الحقيقي، أو أن يتحيز لمنهج أو نمط من القراءة دون آخر..

إن تعلم القراءة يعني الانتباه إلى خطر الغوص في عمق المقروء، فالارتماء في بنية النص العميقة تستدعي القدرة على الالتفاف داخل منعرجاته الوعرة، لذلك فالانتباه إلى ما نقرؤه شرط ضروري لاكتساب مهارات القراءة من جهة، وللإحساس بأن القراءة مسؤولية من جهة أخرى، لأن (**شيئا غير قليل من مسؤولية القراءة يكمن في مزيد من التنبه إلى ما نفعله، تعليم التنبه ذاته هو مطلبنا. علم الناس كيف يصيدون أكثر مما تقدم إليهم وجبات دسمة أو أنواعا معينة من الأسماك..**)[2].

إن شرط تعلم القراءة لا ينبغي أن يكون فرضا إلزاميا على القراء بقدر ما يعني اكتساب المهارات اللازمة لإنتاج معرفة بالنصوص، تنسجم مع سياقاتها الثقافية والأدبية. مع التأكيد أيضا أن مفهوم المهارة هنا يأخذ معنى مغايرا لما هو متعارف عليه في المجال الصناعي. إن المهارة عند مصطفى ناصف تجربة فريدة في قراءة النصوص قوامها القدرة على التسرب إلى باطن النص عبر أدوات مهمة أبرزها **المحبة والتعاطف والاندهاش**، وهي أدوات تنبع أساسا من ذاتية القارئ بعيدا عن جاهزية النظريات الحديثة. لذلك (**فقراءة الأدب ليست فرضا يفرضه المعلمون(...) إننا بشر لا أدوات مسخرة في أيدي البارعين من صناع النظرية الذين لا يحفلون باستقلال أفق الممارسة أو تميزه أو استعلائه...**).

وخلاصة هذا الشرط كما يبدو واضحا، أن القارئ لا يخلق أدواته من تصورات، أو مفاهيم خارج ما يفرضه النص المقروء، فالنص هو الذي يستدعي نوع الآليات التي تنسجم مع أفقه. وعمل القارئ عند ناصف هو إيجاد الأدوات الملائمة التي تنصهر في بوتقته القادرة على استنطاق دلالاته، واستشفاف معانيه البعيدة، فالعبرة كما يقول: (**في اليد التي تعمل**)[3] من جهة أخرى ينبه ناصف متعلّمي القراءة ألا يقبلوا على قراءة النصوص إلا بعد استيعابها باعتبارها واجبا معرفيا وقوميا في الوقت نفسه. فالأجيال التي سبقت كانت تضع هذا الاعتبار ضمن أولوياتها المعرفية، وبالتالي وجب الاستفادة منها بعيدا عن بعض المطالب التي يشترطها القارئ في نفسه، كضرورة أن يجد فيها ما يطمح إليه من مُثُلٍ ومقتضيات، وهكذا فإننا

---

(1) نفسه، ص: 298.

(2) نفسه، ص: 299.

(3) صوت الشاعر القديم، ص: 05.

(نسيء تعلم القراءة إذا طلبنا من كل إنسان أن يكون صورة لبعض المثل أو المقتضيات)[1] لهذا فإن **(تعليم القراءة في هذا الزمان يجب أن يشبه ما كان متبعا في أجيال مضت، ألم أقل لك بطرق مختلفة، إننا لا نفحص واجبنا فحصا مستمرا)** [2].

3.2- اعتبار القراءة... تجربة.

يرى ناصف أن فهم النص المقروء لا يتأتى إلا باعتبار القراءة ذاتها تجربة يعيشها القارئ بمختلف حدوسه وتأملاته، وفي هذا الصدد يضع تجريب القراءة موضعا شرطيا إلزاميا لا يقل أهمية عن باقي الشروط السابقة.

غير أن اللافت للانتباه هنا، هو إلحاحه على خاصية التجريب مقابل امتلاك أدوات البحث الحديثة، التي يرى أن تهافت النقاد عليها هو مظهر غير صحي بالمقارنة مع القدرة على تحويل القراءة إلى تجربة يعيشها القارئ لذلك **(... فقد قل الاهتمام بتجربة القراءة ذاتها، كَثُرَ الْكَلاَمُ فيما يسمونه مناهج البحث والنقد، وصناعة الرسائل، وإخضاع الكتاب لطائفة من النزوات والأدوات، والتقاتل حولها، لكن ذلك ظاهره العافية وباطنه غير ذلك...)** [3]. إن ممارسة القراءة باعتبارها تجربة أهم بكثير من امتلاك أدوات البحث المنهجية الحديثة، لأن هذه المناهج تخضع النص لأنظمة تحليلية تُضَيِّقُ أُفُقَهُ وَتَحُدُّ من إمكاناته، بينما التجربة تتيح للقارئ أن يعيش تجربة المؤلّف بتفاصيلها الإنسانية الدقيقة والمختلفة، مبديا في الوقت نفسه التعاطف مع المواقف التي تستدعي ذلك، مصغيا إلى نبضات المقروء الضاج بالحياة...

إن القراءة كتجربة هي الاعتراف بحياة النصوص، فأن نفهم أعماق المقروء ودواخله، يستدعي منا ذلك، استنفار مناهج البحث الصارمة والخوض فيما نقرأه عن طريق محبته والتعاطف معه واعتبار تجربة القراءة هي ذاتها تجربة الحياة لأن **(تجربة الحياة هي تجربة قراءة نص أكثر من مرة، الحياة قراءات وعمليات تكيف مع أنفسنا ومع الناس)** [4].

في السياق ذاته يدعو ناصف القراء إلى أن يتعلموا كيف يحوّلون سؤال النص إلى سؤال تجربته، عبر دعوتهم إلى الإصغاء إلى باطن ما هم بصدده، وعدم الالتفات إلى ما يمكن أن يَحُول دون الوصول إلى ماهيته العميقة.

---

(1) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 293.

(2) نفسه.

(3) نفسه، ص: 288.

(4) نظرية التأويل: مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، بجدة، طبعة 1 مارس 2000، ص: 9.

والسبيل الوحيد هو أن نقرأ بقلب خالص، وأن نلتفت إلى كل ما من شأنه أن يضيء لنا الطريق إلى الولوج إلى المناطق النائية في عالم النص. تلك المناطق التي تعجز أدوات البحث الحديثة عن الوصول إليها، لهذا يدعونا ناصف إلى أن (**نتعلم الحياة والقراءة بمعزل عن فن الخضوع والطاعة وقدر من الاستسلام...**) [1] إن قراءة التجربة تعني معايشة المقروء في أدق تفاصيله، كما تعني الارتقاء إلى جعل القراءة أداة نمو شخصية ومقياسا للحكم على الذات نفسها لمعرفة مدى قدرتها على التغلغل في ما تقرؤه مع مراعاة ضوابط ومسافات هذا التغلغل.

من جهة أخرى يتحول شرط 'التجربة' إلى وسيلة للتحرر من سلطة النص النموذج الذي يفترض وجود قارئ مدجج بترسانة من المفاهيم والآليات والمواقف، التي غالبا ما تنساق وراء إملاءات المنهج وصرامته.

فأن لجرب النص يعني أن نقرأ كل جزئياته البسيطة والمركبة، وأن نصغي أكثر إلى الأشياء البسيطة فيه بعيدا عن إكراهات المنهج ومقتضياته (**لقد استطاعت طرق كثيرة أن تزهدنا – مع الأسف – فيما نسميه التجربة، استدبرنا التجربة، وشجعتنا طرق الأساتذة على المضي في الحديث والتنظيم والتأليف. ونتج عن ذلك كله أن شوهت نفوس غير قليلة تحذق البدع...**) [2].

نستطيع أن نستنتج أن شرط معايشة تجربة النص ينهض بأهمية بالغة في نضج عملية القراءة عند مصطفى ناصف، خصوصا عندما تقترن التجربة بالحياة إن لم نقل تستمد منها أبرز مقوماتها. وهذا ينسجم إلى حد بعيد مع استراتيجية القراءة القائمة على أساس: فَهْم المقروء والوصول إلى مستوى معاشية جزئياته، لهذا نعود ونؤكد وفي السياق ذاته، أن القراءة هنا تأخذ معنى مغايرا لما هو متعارف عليه عند جل الدارسين للنصوص، إنها لا تعني مجرد استيعاب نص له وجود خارجي ومحايد عن القارئ، بقدر ما تعني مواجهة تُفْهَمُ فيهَا الْحَيَاةُ نَفْسُهَا، لأنها تتم عن طريق (**معايشة التجربة التي يعبر عنها النص. وفي هذه المعايشة يثير فينا النص الأدبي – عن طريق العرض التخيلي الحي للتجربة – أحاسيس وأفكارا، ومواقف واتجاهات متضمنة في تجربتنا الذاتية...**) [3].

من شأن معايشة تجربة النص أن تلعب دورا هاما في كشف محدودية الذات التخييلية. كما تعكس في الوقت نفسه ضيق أفقها، وعدم اتساع مجالها، وبالتالي تستدعي الضرورة الانفتاح على النص بأكبر قدر ممكن، دون الادعاء بإمكانية القبض على بنيته الدلالية أو امتلاك معناه الحقيقي. لأن النص من – هذا

---

(1) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 294.

(2) نفسه: ص 290.

(3) الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، نصر حامد أبو زيد / مجلة فصول، المجلد الأول / العدد العاشر أبريل 1983، ص: 154.

المنظور – ينبني على تعددية دلالية مطلقة لا يمكن لهذه التعددية أن تتحدد إلا من خلال معايشة التجربة المعبّر عنها.

يتضح مما سبق أن القراءة عند مصطفى ناصف تخضع لمنظور فكري مغاير تؤسسه مجموعة من الشروط الضرورية، لكنها لا تقتصر على ما حددناه سابقا، فاعتبار القراءة نتاجا للتفاعل بين الذات القارئة والنص المقروء، واعتبارها مجالا لاكتساب مهارات النفاد إلى عمق ما نقرؤه، واعتبارها أيضا مجالا لمعايشة تجربة المبدع من خلال ما يكتبه في نصه، كلها شروط جزئية بالمقارنة مع ما نلحظه من اشتراطات كثيرة لا نستطيع – اعتبارا لسياق البحث – أن نعرض لها جملة وتفصيلا.

3- عوائق القراءة:

إن الحديث عن شروط تلقي النص عند مصطفى ناصف يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن العوائق التي تحول دون تحقق فعل قرائي ناضج وموضوعي. وهو الأمر الذي يحتم علينا الوقوف على أهم هذه المعيقات لتبيانها في علاقتها مع الشروط السابقة، علما أن الشروط والعوائق هنا تتقاطع في بؤرة مفهوم القراءة، فنحن نجد أن بعض العوائق يمكن أن تقرأ قراءة – الشروط – إذ بمجرد طرحها كعائق تصبح عند مصطفى ناصف شرطا يجب مراعاته أثناء قراءة النص.

وتجدر الإشارة إلى أن تداخل الشروط والعوائق، على كثرتها لا يمكن أن تعكس إلا الحرص الشديد الذي أبداه ناصف في جل كتاباته لإنتاج فعل قرائي جديد ومغاير، فقد كانت القراءة بؤرة انشغاله الفكري وكان هاجسه المركزي هو توضيح قواعد وأسس الفهم المنتج كأساس لكل ممارسة إنسانية، اجتماعية كانت أو إبداعية حيث (**يجب أن نقرب بين فهم النصوص وفهم أنفسنا وفهم الناس**)[1].

ومهما يكن من تقاطع بين شروط القراءة وعوائقها فإننا نستطيع أن نميّز بين العوائق التي تنتجها طبيعة النص المقروء وبين أخرى نستخلصها من الطريقة التي يعتمدها القارئ في استقباله إياه، مؤكدين في الوقت نفسه على تقاطع النوعين معا، فقد نجد ناصفا يحدد بعض العوائق باعتبارها من صميم النص بينما نجدها أيضا تصب في صميم عمل القارئ، وهذا التقاطع لا يعني خلطا في المفاهيم بقدر ما يكشف – وسنرى ذلك لاحقا – عن نزوع لديه في عدم الفصل بين الذات والموضوع أثناء فعل القراءة.

---

(1) نظرية التأويل، ص: 08.

1.3- عوائق نابعة من النص:

رأينا سابقا أن قراءة النص تشترط بالضرورة معايشة التجربة التي يعبّر عنها، وأكدنا أن فعل التجربة يستدعي قارئا استثنائيا لا يعتمد على مناهج البحث الأدبي المعروفة، بقدر ما يعتمد على قدرته على الإصغاء إلى المقروء ومحبته ،وهو الشيء الوحيد الذي يُمَكِّنُهُ من التسرب إلى المقروء وفهم دلالته..

إن هذا القول يفترض وجود عائق منهجي بين النص والقارئ من حيث التأكيد الشائع أن النص يفرض "منهجه" وهو أمر يرفضه مصطفى ناصف رفضا قاطعا انطلاقا من استعدائه لمناهج العلم الحديثة.

إن طبيعة النصوص عنده لا تفرض منهجا معينا، لأن المنهج يقدم إجابات مسبقة لنظريات قائمة خارج متطلبات النصوص. وإذا كان هناك من يرى أن (**النص، اعتبارا لانفتاحه وتعقده وخصوصيته، يقبل جميع "المناهج" ويعطيها ما تريد الوصول إليه، كل على حدة...**)[1] فإن ناصفا يشدد على أن صرامة المنهج لا تنتج إلا نصا جافا، خنوعا لا يربطه بقارئه سوى الإصرار على إثبات نجاعة المنهج بعيدا عن حياة النص وتجربته.

إن النص يفقد حيويته وإمكاناته الدلالية الاحتمالية بمجرد ما نُسَلِّطُ عليه آليات وضوابط المنهج "القاسية" بحيث يغدو النص ولادة غير شرعية لتلاقح غير متجانس.

لهذا يرى ناصف أن نُبعد النص عن افتراضات النظام أو النسق، ليتبدى لنا كواقعة معيشة وكتجربة منفتحة وحرة تأبى الخضوع وترفض الانحناء، أو لنقل كمعطى موجود يتجه إلي لأصغي إليه فـ (**النصوص من خلال غير قليل من مناهج القراءة، أشياء لا أشخاص. النص ليس " أنت. لقد غاب عنا أن نتفكر في مغزى بعض النظريات والممارسات: نصوص تخضع لما أشاء من تصرف. لا أحد يفكر في النصوص باعتبارها خِطَابًا يَتَّجِهُ إِلَيَّ . وكلما اشتدت صرامة المنهج زاد خضوع النص لمتناوله، واستنكر مبدأ التجربة**)[2] إن إعاقة فعل القراءة تتجلى إذن في خضوع النص لمتناوله خضوعاً تاماً لا ينتج عنه إلا الانحصار في ممكناته الدلالية والسطحية في أداء معناه، وبالتالي يصبح نصا بسيطا لا يستجيب لمقتضيات قراءة التجربة بما تنطوي عليه من قدرة على النفاذ إلى عمق المقروء...

والواقع أن إعاقة فعل القراءة لا يتأتى فقط من كون النص هو خطاب يتجه نحو ذات بريئة من أي التزام "منهجي" علمي، بل أيضا لكونه يحمل في ذاته ما يُغري القارئ ويجتذبه إليه مثل "الكلمات" التي تخضع عند مصطفى ناصف لموقف فلسفي عميق، أحد أبرز معالمه اعتبار: (**دلالة الكلمات ليست كلا مباحا. الكلمات أنظمة مفتوحة، الكلمات حرية ولكل حرية قيود. بعض التعامل مع الكلمات أشبه بالثغرة وبعض حرية الكلمات أقرب إلى الإضافة...**)[3].

---

(1) نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر / محمد الدغمومي: ص 152.

(2) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 163.

(3) نفسه، ص: 85.

تبدو إذن العوائق النصية أكثر ارتباطا بمكونات النص الذاتية/ الكلمات، والمعنوية/ الدلالة، فكل قراءة يجب أن تضع في اعتبارها أن النص موجود بشكل مستقل خارج إطار ما أحمله من تصورات ومواقف. إن وجوده كذلك يعني أنه في بعده اللغوي يتشكل بعيدا عن توجيهات القارئ، ذلك أن (**التعامل مع اللغة ليس في خدمة فرائض قبلية، فالنص يحيا من أجل خدمة القارئ...**) [1] ليس لأنه مجال لتجريب صلاحية منهج ما أو إثبات صحة نظرية نقدية معينة، وإنما للتأكيد على العلاقة التلازمية التي تربط بين النص والقارئ، علما أن انتباهنا يجب أن يرتكز على فكرة أن النص يحيا من أجل خدمة القارئ، بما يتيحه له من إمكانيات التخييل أو إغراءات القراءة.

بالنظر إلى ما سبق، يتضح أن النص يحمل في طياته ما يعيق فعل القراءة سواء في وجوده اللغوي أو الدلالي، أو على الأقل يشوش على قدرة القارئ على فهمه، وبالتالي فليس كل نص قابل للفهم مهما تعبدت الطرق إليه.

2.3- عوائق نابعة من القارئ:

يصبح القارئ طرفا مركزيا في إعاقة فعل القراءة، بما يحمله من أفكار وتصورات قبلية جاهزة، تسعى إلى توجيه دلالة النص، إن لم نقل تحتكرها لصالح نجاعة المنهج.

ويرى مصطفى ناصف أن القارئ مسؤول عن تحقق فعل القراءة 'الحسنة' تبعا لنوعية الرؤية التي يحملها تجاه النص، وكذلك الحقل المعرفي الذي يصدر عنه، وتبعا لذلك فالقارئ يتأثر بما يحمله من معارف، وينفعل بما يحمله من مواقف، لكن المطلوب – في نظره – هو أن يبقى النص في منأى عن كل هذا وذاك بعيدا عن مزاجية آنية أو موقف صارم.

هكذا نستطيع أن نتحدث عن عوائق عقلية وأخرى نفسية كالتالي:

1.2.3-العوائق العقلية:

يرى ناصف أن القارئ يعجز عن قراءة نص ما بمجرد ما يفشل في العثور على ما يحمله من تصورات وقناعات فكرية حيال هذا النص المقروء. لهذا يبدو قارئا سلبيا يرفض كل ما يتعارض مع النظام الفكري الذي ينطلق منه. (**فالقارئ يبدو سلبيا أول الأمر كأنه يريد أن يتأكد من النظام العقلي الذي يواجهه...**) [2].

---

(1) نفسه، ص 195.

(2) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 295.

إن عدم ملاءمة النص لنوع المعرفة العقلية التي يحملها القارئ تؤدي بالأخير إلى الشروع في إبداء حكم القيمة، والذي غالبا ما ينطوي على قصور في تصور الطبيعة الحقيقية للمقروء، وبالتالي تكون النتيجة: رفض النص والوقوف منه موقف العداء.

يدعو ناصف مقابل هذه العثرة إلى الصبر على ما نقرؤه مع المعاناة في ذلك لأن (**رفض أي شيء عمل يأتي في آخر المطاف بعد تَرَدُّدٍ وَمُعَانَاةٍ وَوِدٍّ، لا شيء أكثر إفسادا للحياة من سهولة تصور ما ترفضه...**) [1].

2.2.3-العوائق النفسية:

إن عدم الاصطبار على المقروء والتسرع في الحكم عليه، وجه آخر من وجوه العوائق التي تحول دون فعل قرائي بالشروط والمواصفات التي يقرها ناصف، إنه الجانب النفسي الذي لا يقل أهمية عن الجانب العقلي الأول.

يعزو ناصف هذه العوائق إلى الظروف القاسية والمرهقة التي تجعل القارئ لا يشق على نفسه الحكم على الأشياء (النص)، بعيدا عن المنفعة الذاتية الضيقة أو الأشياء المفيدة والضارة، لأن (**حياته أثرة، وعنايته النشيطة مجالها محدود: والناس – في نظره – إما أن يكونوا أدوات لتحقيق منفعته أو عقبات في سبيل وجوده الخاص...**) [2].

إن عائق القراءة ينتج عندما يسقط القارئ مواقفه النفسية على نصٍ يفترض منه أن يبقى بعيدا عن تداعيات ما يعانيه في واقعه الشخصي: (**فنحن في معظم الأحوال يعوزنا أن نرى الناس بمعزل عن فكرة الأشياء المفيدة والضارة. (...) ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نسلك سلوكا سويا نحو أدب الأدباء الأموات لأننا عاجزون عن أن نسلك مثل هذا السلوك في كثير من الأحيان نحو أنفسنا ونحو غيرنا من الناس...**) [3].

من جهة ثانية، يشدد مصطف ناصف على خطورة وأهمية الحواجز النفسية، لأن القراءة في نظره تتطلب بشكل ملح الصبر في إعادة قراءة النص قراءات متعددة، طلبا للاستئناس وبحثا عن الصيغ النفسية التوافقية التي من شأنها أن تفرز انسجاما بين القارئ والنص، لهذا يطلب من القارئ أن يجاهد (**في سبيل كسر الحواجز الفاصلة، وإقامة جسور أخرى عامرة بالإلف والاتصال...**) [4].

---

(1) نفسه: 13.

(2) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص: 6.

(3) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص6.

(4) نفسه.

مما سبق يتبين أن فعل القراءة عند ناصف فعل إنتـاجي يأخـذ مظـاهر متنوعـة ويخـضع لتلوينـات ومقتضيات تارة تنبع من طبيعته الإجرائية وتارة أخرى من شروطه الضرورية، أو العوائق التي تحـول دونـه. وتجدر الإشارة إلى أن قراءة التأويل لا تنطوي على نمطية أو مظهر واحد يمكن اختزالها فيه، بقـدر مـا تكـرر نفسها في أشكال إجرائية مختلفة فهي قراءة مفتوحة على مختلف الرؤى المنهجية الأخرى. تـستفيد مـن جميـع المعارف المساعدة، لكنها تروم إلى الفهم كاستراتيجية مركزية.

المبحث الثاني

استراتيجية القارئ... التأويل

رأينا سابقا أن قراءة التأويل تنهض على استراتيجية مركزية هي فهم النص في جميع أبعاده الدلالية وفي مختلف مستوياته وتلويناته، لكن "فهم" النص كغاية قصوى وكاستراتيجية عامة لا تتحقق إلا من خلال الحضور النوعي لقارئ مؤول، له قدرته الخاصة على اختراق المقروء والوصول إلى عمقه الدلالي.

وهنا تبرز أمامنا أسئلة مهمة نطرحها مجتمعة كالتالي: هل هناك حقا قارئ يستطيع فهم النص فهما عميقا بالرغم من غموضه والتباسه الدلالي؟ وهل الناقد الأدبي يستطيع تحقيق ذلك؟ ما الفرق بين القارئ والناقد؟

1- بين الناقد والقارئ:

لا شك أن القراءة والنقد حقلان نظريان مختلفان وإن كان جامعهما ومجالهما هو النص الأدبي. ولعل أدق اختلاف بينهما يكمن في قابلية النقد المستمرة للنمذجة في سياق المناهج المعرفية المختلفة إذ أن ارتهانه بها يجعل القراءة تمارس فعلها التأويلي في انفتاح لا مشروط على كافة المعارف الأخرى المساعدة.. وهنا تفرض علينا الضرورة المنهجية إلقاء الضوء على عمل القارئ بالمقارنة مع عمل الناقد ووظيفته لتبيان أوجه الاختلاف المنهجي بينهما تمهيدا للوقوف بدقة على مفهوم القارئ ومواصفاته عند مصطفى ناصف..

1.1- عمل الناقد:

يضطلع الناقد بمهمة استصدار الحكم القيمي على النص، بناء على معايير نقدية ذات مرجعيات منهجية محددة معتمدا في ذلك على ذوقه الفني وثقافته وتجربته وقدرته على إبراز أوجه الجمال أو القبح في العمل الأدبي، بما لديه من حجج وبراهين. وبذلك فـ (**الناقد الحصيف هو ذاك الذي يمد يده إلى الأعماق يسبر أساسات النص ويكشف عن مزاياه. ويعلن بالتالي عن اكتشافه المفتاح ذا السيور الجلدية ! مجسدا بذلك قوة حجته وسطوع برهانه**) [1].

إن عمل الناقد إذن عمل محدد وفق ضوابط جاهزة، فهو يحاول الإجابة عن أسئلة مسطرة من قبيل: ما سر قوة وتأثير هذا العمل؟ وما أسباب ضعفه أو ما هي عناصر قوته؟ وبالتالي جاز لنا القول إن الناقد هو ذو رؤية معيارية تضيق كلما رهنت نفسها في إطار مدرسة نقدية معينة.

---

(1) إضاءات في النقد الأدبي: عادل الفريجات: دار أسامة، دمشق ط 2/ 1985 / ص 13.

غير أن عمله هذا لا يكفي كونه قارئا للنص، فكل ناقد هو بالضرورة قارئ لكن ليس بالمفهوم الحديث للقراءة، كما ورد في نظرية التلقي حيث يتعدد المفهوم فيصبح (**غير محدد نظريا ومنهجيا. ولا يمكن تعرفه أو التعريف به إلا ضمن حالة إنجاز تترجم علاقة ما بالنص..**) [1].

هكذا وعلى الرغم من وجود تداخل والتباس بين كل من عمل الناقد والقارئ فإن ما هو مؤكد أن الناقد يسعى إلى تذوق العمل والحكم عليه حكما قيميا، بينما تسعى القراءة إلى تحقيق فهم ما للنص دون الادعاء بإطلاقية هذا الفهم حيث تصبح القراءة ممارسة مفتوحة ومحتملة ولا نهائية. في حين أن (**النقد الأدبي فن طبيعي في حياة الإنسان متى أوتي حظا، ولو هينا من قوتي الإدراك والشعور، فذلك يمكنه من فهم الأدب وذوقه والحكم عليه...**) [2].

الواضح إذن أن تحديد مهمتي القارئ والناقد باتت الآن أكثر وضوحا، خصوصا وأن تطور العلاقة بينهما وبين النص الأدبي أصبح الآن يُنظر إليها من منظور تاريخي حداثي، إذ يمكن الحديث الآن عن تاريخ العلاقة بين الناقد والنص من حيث التسلسل الزمني، ومن حيث التراكم المعرفي وظهور اتجاهات ومدارس عدة في حقل النقد الأدبي، تتيح لنا التأكيد على نضج ووضوح علاقة الناقد بالنص، في حين أن القراءة التي نتحدث عنها الآن والتي تعي منذ بدايتها الإجرائية أنها قراءة تأويلية – على اعتبار أن التأويل هو لحظة مركزية في استراتيجية التلقي – لا تقدم نفسها كذلك، بل (**لعل موضوع القراءة وإشكال العلاقة بينها وبين النص الأدبي، من المواضيع الأكثر حداثة والأكثر تعقيدا في ميدان البحث الأدبي الحالي...**) [3].

نستنتج مما سبق أنه على الرغم من كون النص هو العالم المشترك بين الناقد والقارئ فإنهما حتما يختلفان في نوعية العلاقة التي تربطهما به، علاوة على كون معايير الأول تكون واضحة المعالم: فهي إما تذوقية انطباعية أو ذات اتجاهات نفسية أو اجتماعية، في حين يكون تحقيق الفهم عند الثاني (القارئ) نتيجة تداخل آليات عدة متباينة من حيث أجهزتها المفهومية. الشيء الذي يحتم علينا الوقوف على "عمل القارئ" لمعرفة مفهومه وتجلياته عند مصطفى ناصف.

2.1- التأويلية الأدبية:

1.2.1-القارئ عند ياوس.

رأينا سابقا ضمن حديثنا عن الأصول الفلسفية لنظرية التلقي أن ياوس يستمد مشروعه في بناء مفهوم جديد للقارئ من فلسفة التأويل الكادامبرية التي أمدته بمجموعة من الأدوات والمفاهيم العريقة في

---

(1) نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر / محمود الدغمومي، ص 272.

(2) اصول النقد الأدبي: احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية / الطبعة 8/ 1973 / ص 106.

(3) انفتاح النص الأدبي وحدود التأويل – امبرتو ايكو نموذجا / ع. العزيز السراج / مجلة فكر ونقد/ ع 67 سنة 2005.

فلسفة التلقي، والتي اعتبرنا أن أبرزها مفهوم "أفق الانتظار" ومفهوم "السؤال والجواب" وهما مفهومان يختزلان جوهر التلقي التأويلي عنده.

ويهمنا الآن في سياق الموضوع نفسه – أن نحدد كيفية اشتغال التأويلية الأدبية: أي النشاط الإجرائي الذي يقوم به القارئ أثناء تلقيه للنصوص ليتضح لنا فيما بعد، الفروق الجوهرية بين الناقد والقارئ من جهة، وليتبين لنا مدى استفادة مصطفى ناصف من المعطيات الحديثة لنظرية التلقي ودرجة توظيفه لها.

هكذا فاعتمادا على مفهومي الأفق "والسؤال والجواب" سيحدد ياوس نشاط القارئ التأويلي في وحدة ثلاثية هي "الفهم والتأويل والاستعمال، وسيقسم مراحل هذا النشاط إلى ثلاث مراحل على غرار نفس المراحل التي استند عليها كادامير في تقسيم مراحل الفهم[1] وهي:

* أفق القراءة الأولى:

أو أفق الإدراك الجمالي وفيها يكون القارئ مندهشا جراء الوقع الجمالي الذي يحدثه النص أثناء عدوله عن المعايير الجمالية السائدة، هنا يمكن أن نقول أن القارئ يركز بالأساس على ترجمة دهشته وانفعاله إلى رموز لغوية نابعة من وضعه الثقافي والاجتماعي والتاريخي لأن: (**كل عمل يذكر القارئ بأعمال اخرى سبق له أن قرأها وكيّف استجابته العاطفية لها يخلق منذ بدايته توقعا ما**

لـ "تتمة الحكاية ووسطها ونهايتها" (حسب أرسطو) وهو توقع يمكن، كلما تقدمت القراءة أن يمتد أو يعدّل أو يوجّه وجهة اخرى...) [2].

* أفق القراءة الثانية:

أو أفق القراءة التأويلية التي تمكن المؤوّل من تجاوز الاندهاش والخضوع لسلطة النص، إلى بلورة قراءة ثانية واعية تنطلق من المساءلة الصريحة له، كما تنطلق من الأفق الخاص للقارئ وتنسجم أيضا مع تجربته الجمالية السابقة، لأنه (**حين يبلغ تلقي النص مستوى التأويل، فإنه يفترض دائما سياق التجربة السابقة التي يندرج فيه الإدراك الجمالي...)** [3].

---

(1) وهي الفهم والتأويل والتطبيق، انظر مدخل الكتاب.

(2) جمالية التلقي / من أجل تأويل جديد للنص الأدبي / هانس روبرت ياوس ص 45.

(3) نفسه: ص 45.

* **أفق القراءة الثالثة:**

ويتجه فيها نشاط القارئ إلى إعادة تشكيل أفق انتظار القراء السابقين، واستخلاص كافة الأسئلة التي أجاب عنها النص لتحديد التأويل الحاضر ومعرفة موضعه ضمن سلسلة التأويلات السابقة وذلك حتى يتسنى للمؤول الوقوف على أوجه الاختلاف بين "عمله وأعمال سابقة" وهو الأمر الذي يكشف بوجه ما عن انفتاح النص على احتمالية مطلقة للمعاني كما يكشف أيضا عن تباين طرق فهمه.

يتبين مما سبق، أن عمل القارئ هو ذهنيٌّ مجرد، تؤسسه ثلاث لحظات متعاقبة ومتداخلة فيما بينها، استعان ياوس في التقعيد لها نظريا بفلسفة التأويل ليتمكن من البرهنة على خصوصية نشاط الفهم في النصوص الأدبية.

2.2.1-القارئ الضمني عند إيزر:

سبق وقلنا[1] إن التأويل والظاهراتية يشكلان السند الفلسفي لنظرية التلقي الحديثة. ويتجلى ذلك واضحا في مقولة تفاعل الذات بالموضوع، التي رسخها فولفغانغ إيزر كمفهوم قرائي رئيسي، حيث يتم تجاوز علموية الذات التي تضع نفسها رهن إشارة منهج ما، إلى ذات تعي **(أن قراءة العمل الفني تفترض انقساما في الذات وليس انقساما بين الذات والموضوع...)**[2]. وليس لنا أن نقف الآن بتفصيل على أشكال وتمظهرات علاقة التفاعل بين الذات والموضوع. فقد رأينا تجليات ذلك بوضوح عند مصطفى ناصف أثناء حديثنا عن شروط القراءة عنده. لكن يهمنا الآن أن نبرز عمل القارئ وكيفية تحديده لمعنى النص على اعتبار أن الأخير هو عبارة عن أجزاء متجاورة غير متصلة، ومهمة القارئ تكمن في ربط الأجزاء فيما بينها.

غير أن الأجزاء غير المرتبطة والتي تخلق فراغا مقصودا هي التي تحدث ما يسمى بوضعية اللاتماثل بين النص والقارئ، وعلى القارئ أن يسعى إلى خلق التوازن والإطار المشترك بينه وبين عمله، لتحقيق قراءة منتجة عبر ملء الفراغات أو ما يعرف بالبياض، لأن **(اللاتماثل والاحتمالية و"اللاشيء" كلها أشكال مختلفة من البياض المكوّن وغير المحدد، الذي هو أساس كل عمليات التفاعل. وكما سبقت إشارة إليه فإن هذا البياض ليس واقعا وجوديا معطى ولكنه مشكّل ومعدّل من طرف عدم التوازن الملازم للتفاعلات الثنائية وكذا التفاعل بين النص والقارئ...)**[3].

هكذا يقدم إيزر مجموعة من المفاهيم التي تساهم في بناء علاقة التفاعل بين الذات والموضوع، وفي مقدمتها تلك المرتبطة بأنماط القراء، ومنها القارئ الضمني. حيث يضطلع الأخير بتجسيد حضوره الدائم في

---

(1) انظر مدخل الكتاب.

(2) القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث / محمد القاسمي / مجلة فكر ونقد ع 67 سنة 2005.

(3) فعل القراءة / فولفغانغ إيزر، ص: 98.

بنية النص لأنه دائم الإنجاز والتحقق، إنه التركيب الذي لا يمكن المماثلة بينه وبين أيِّ قارئ آخر، وبالتالي فهو ذاته "بنية نصية" لأنه (مُجَسِّدُ كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره – وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي تجريبي، بل من طرف النص ذاته. وبالتالي فالقارئ الضمنيُّ كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص. إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي...) [1].

2- مفهوم القارئ عند مصطفى ناصف

بالنظر إلى ما سبق، يتضح أننا أمام نمطين من القراء: قارئ ناقد خضع لسيرورة تاريخية ومعرفية، واستجاب في رؤيته للنص إلى معايير خارج نصية تارة (نفسية، اجتماعية) أو من داخل النص نفسه (أسلوبية، بنيوية...) تارة أخرى. وقارئ مؤوِّل يمرُّ نشاطُه الذهني عبر مراحل قرائية مختلفة، ويتخذ وجودا نصيا ضمنيا. والسؤال الذي يطرح الآن: ما نوع القراء الذي يحتضنه مصطفى ناصف؟. وهل قراءة التأويل تنتج حتما قارئا مؤوّلا عنده؟.

إذا استحضرنا أن د. مصطفى ناصف يمثل داخل النقد الأدبي العربي الحديث حركة النقد الجديد، وإذا علمنا أن النقد الجديد[*] ظهر في الثقافة الغربية على أساس الرفض التام لمبدإ الفصل بين الذات والموضوع، جاز لنا أن نفهم العمق المعرفي الذي ينطلق منه والذي تصب فيه مجموعة من الروافد أبرزها، الفينومينولوجيا وفلسفة التأويل.

لقد آمن ناصف أن (عبارة العمل من حيث هو موضوع مستقل خداعة حقا) [2] وحتى إذا ميزنا بيننا وبين عملنا الفني الأدبي، فإن التمييز يبقى نسبيا فقط من أجل رؤيته، على أساس عدم الإفراط في مسافة البُعد أو الإغراق في عدم الفصل فـ (نحن نميّز كل شيء من أنفسنا بعض التمييز من أجل أن نراه، فإذا طالت المسافة أمامنا، وإذا أغرق في أنفسنا أو قرب أكثر مما ينبغي، غمض وانطمس...) [3].

من هذا المنطلق يمكن فهم تصور ناصف لمفهوم القارئ، إنه مفهوم يشع ليحتضن مواصفات عديدة واستثنائية: عديدة من حيث التجليات، واستثنائية من حيث المواصفات، بحيث يمكن القول إن ناصفا لا يتحدث عن قارئ محدد، واضح المعالم يُمكننا القبض على تلابيبه الذاتية أو الوظيفية، بل نحن أمام صور متعددة سنحاول توضيح بعض منها..

---

(1) نفسه: ص 30.

(*) يهمنا هنا أن نشير أن مصطفى ناصف تأثر كثيرا بأحد رواد حركة النقد الجديد وهو الناقد الإنجليزي ريتشاردز وسنرى ذلك لاحقا.

(2) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 160/ 161.

(3) نفسه، ص: 161.

1.2- أنمـاط القـــراء:

يتعدد أنماط القراء بتعدد أنماط القراءة في تصور مـصطفى ناصـف، وهـذا بـديهي بحكـم خـضوع القارئ لمقتضيات الإطار الذي ينتمي إليه، لكن بالنظر إلى مقولـة الـذات والموضـوع، نلاحـظ شـذوذ هـذه القاعدة.

فاعتبار النص معطى يخترق الذات تجعلنا بالضرورة ننتبه إلى العلاقة الاستثنائية التي تجمع القـارئ بنصه فتجعل الأخير هو من يتجه نحو الأول وليس العكس، وهذا مظهر من مظاهر التأثر بالفكر الظاهراتي المعاصر.

إن النص ومن خلال لغته يتجه نحو موقع ما من مواقع القارئ والتي تستدعي منه أن يكون جديرا باستقبال هذا الوافد بنوع من الحذر الذي يتطلب منه أن يكون في خدمة مواقع النص بالضرورة.

إن احترام مواقع النص، يفترض وجود قراء متعددين لهم القدرة على التصرف في نوع التـأثيرات المطلوبة، والأدوات الإجرائية الملائمة، وبالتالي فإن حل شفرات النص وفهمه، قد يُسهم فيهـا قـارئ دون آخر لأن (**فهم النص يعني التقاط لغته على أنها موجهة صوب قارئ في مجال معيّن مـن المواقـع، وخـلال القراءة يكون القارئ حاسا بنوع التأثيرات المطلوبة، ونوع البلاغة الملائمة،ولكن هذه المواقـع المـشار إليهـا صنعها قارئ يؤجـل اعتقاداتـه الشخـصية.. وبعبـارة أقـوى إن شـفرات العمـل يُـسهم فيهـا قـارئ دون آخر...**)[1].

إن هذا القارئ يأخذ لون الموقع الذي ينطلق منه، وهذا ما يجعله منفلتا من قبضة التحديـد، لكـن مع ذلك يمكن الحديث عن نوع من القراء الذي يحظـى بقبـول التـصور الناصـفي، والـذي هـو نتـاج تـأثره بالفلسفة الظاهراتية القائمة على اعتبار الفهم نشاطاً اختراقياً بين الذات والموضوع أو العكس.

بيد أن أولى ملامح هذا القارئ هو التكامل والانسجام مـع الـذات، فممارسـة القـراءة تـستدعي انسجام القارئ مع ذاته وأدواته أولا، كما تستدعي أيضا توظيف كافة ما يعيشه داخليـا وتـسخيره في إطـار الوصول إلى فهم محتمل وبعيد المنال، لهذا يجب (**كما تقول الفينومنولوجيا: أن يكون القارئ أكمل مع ذاته، لأنه يستحضر كل ما لديه، وكل ما يعيش في داخله، ويدمج عالمـه بعـالم الـنص، أو يـضع فهمـه لذاتـه في الميزان...**)[2] هنا تتبدى لنا ملامح قارئ يسعى إلى تحقيق فهم مؤسس على الانسجام والتوافق بـين الـذات وما تحمله من أفكار مسبقة حول المقروء، وهنا أيضا تستوقفنا عبارة "أو يضع فهمه لذاته في الميـزان" لـتعكس لنا جانبا من الجوانب التي يدعو إليها ناصف ويلح عليها في أكثر من موضع، إنهـا مـساءلة مـا تحملـه هـذه الذات من أفكار وتصورات قبلية، فأن يضعها القارئ في الميزان يعني أن يضعها موضع الشك والارتياب.

---

(1) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 193.

(2) نفسه، ص: 174.

وقد أشار الدكتور جابر عصفور إلى هذه النقطة إشارة مفصلة عندما اعتبرها دليلا على اكتمال فعل التحقق الذي به تكتمل سلامة القراءة في ذهن القارئ، والذي به أيضا يضمن انخراط القراءة في السياق التاريخي للقارئ والمقروء معا. لهذا فإن قراءة النص الشعري: (**شأنها شأن أية قراءة أخرى لا يُمكن أن تتقدم إلا إذا انقسم وعي القارئ على نفسه في مرحلة من مراحل القراءة، وأصبح وعيا مزدوجا، ذاتا وموضوعا في آن. بحيث يتمكن هذا الوعي من تأمل نفسه، في علاقته بمعطيات التراث المقروء، وكيفية إدراكه لها وسيطرته عليها، فيكتمل فعل التحقق الذي تكتمل به سلامة القراءة في يقين هذا القارئ...**)[1].

إن سلامة القراءة لا تعني يقينيتها، باعتبار أن كل شيء في المقروء يبقى غير نهائي، فالمنطلقات والأفكار ونوع المعارف والمكتسبات السابقة قابلة للمراجعة والمساءلة ما دامت نسبية، لهذا فالفهم المنبثق عنها يبقى أيضا نسبيا هو الآخر، الشيء الذي دفع ناصف إلى دراسة: (**الميول العقلية للقراء بدلا من تضييع الجهد كله في نقل تجارب الآخرين وقراءاتهم...**)[2].

ويفسر مراجعة ما يحمله القارئ من أفكار مسبقة عند ناصف، تأكيده على أن القارئ نفسه يصبح منطلق كل قراءة وأرضيتها الأولى والأخيرة. لهذا نجده يشدد على وجوب الانطلاق من الذات ليس من زاوية إسقاط ما تحمله من أفكار على النص، بقدر ما تعني قدرة هذه الذات على الوعي بما تستدعيه القراءة من مستلزمات عقلية ونفسية أولها إقصاء أي شيء يمكنه أن يحول دون تحقيق ما عبر عنه د. جابر عصفور سابقا بسلامة القراءة.. فأولى هذه المستلزمات أن نحب ما نقبل عليه سواء قراءة أو كتابة، وألا نقف منه موقفا نفسيا أو عقليا.

فالموقف النفسي يؤدي إلى رفض المقروء بدعوى النفور الشخصي منه، لهذا (**لا خير في أن يكتب المرء عما لا يحبه (...) ومنهم من قال إن الناظر في "الكتاب" لا يحصل على الفهم، ولا تظهر له أسراره إذا كان في قلبه بدعة أو كِبَر أو هوى، أو كان – كما نقول بعبارة عصرية – يقف موقفا عقليا أو نفسيا مغايرا للعمل الذي يقرؤه...**)[3].

واضح إذن أن القارئ في التصور الناصفي هو الذي يسعى إلى تلقي النص بعيدا عن أي حمولة إيديولوجية أو علمية ما، إنه القارئ الملتزم بما تمليه عليه مغامرته الخاصة داخل بنيته، علما أن الالتزام هنا هو قرين الحرية المنضبطة والمسؤولة، كما أن قراءة النص تستدعي بالضرورة معايشة تجربة المقروء والإحساس بما يعكسه من معاناة حقيقية. وهي الفكرة ذاتها التي أسس لها الناقد الإنجليزي ريتشاردز الذي يبدو أن ناصفا أخذ عنه الكثير ضمن ما يسمى بالنقد الجديد.

---

(1) قراءة التراث النقدي / جابر عصفور، ص: 22.

(2) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 300.

(3) قراءة ثانية لشعرنا القديم / ص 8.

من مجمل ما سبق نرى أن مفهوم القارئ لدى ناصف يتعدد بتعدد المواقع التي يحتلها نص ما في سياق مجمل المعارف والثقافات السائدة: البلاغة، علم الجمال... كما أن هذا المفهوم لا يكاد ينطوي على مفهوم قار حتى نجد له حضورا متعددا في سياقات أخرى مختلفة؛ وهو الأمر الذي يدفعنا إلى الاعتقاد أن القارئ عند مصطفى ناصف هو المؤول الذي يتفاعل مع ما يقرؤه من خلال مُعايشة تجربة النص، بما تحمله كلمة معايشة من معاناة وتعاطف واندهاش وإصغاء، وتساؤل ومحاورة، ومحبة، واحتفال بكل تفاصيل النص.

2.2- القـــارئ المنصـــت:

عندما نقول "قارئ منصت" يفترض أن النص عبارة عن ذبذبات صوتية تنطق بلغة خاصة، لا يفك شفراتها سوى قارئ متفرد. وقد رأينا سابقا أن ناصفا يؤكد على كون (**شفرات العمل يُسهم فيها قارئ دون آخر..**) [1] مما يعني أن فهم النص رهين بمدى قدرة القارئ على الإصغاء لصوته.

والحال أن "قراءة الأذن" تستلزم تجاوز حدود "قراءة العين" وتستدعي الانطلاق نحو الجانب المكتوم أو السري في النص لانطاقه وجعله صوتا مسموعا ذا دلالة.

وهنا تحضرنا فكرة أن الأذن تسهم في صنع الأفكار التي يجملها القارئ، ويؤكد عليها ناصف في أكثر من موضع وهي أن (**معظم الناس الآن يقرؤون بعيونهم، وينسون الأذن التي تؤلف جانبا كبيرا من فكرة الإنسان...**) [2] ويشير التفات ناصف إلى الأذن لحداثة موقفه القرائي تجاه النص، فقد أكدت كثير من التيارات على البعد الخفي الذي يسكن باطن العمل الفني، واعتبرته نظرية التلقي في جانبها التأويلي، الغائب/الحاضر الذي يشير إلى النقص الجوهري للكتابة، فالتشكل الاستراتيجي للنص إنما ينهض من خلال الإخفاء والكبت، أكثر من نهوضه على الإعلان والتصريح دون أن ننسى صور الهوامش والسقطات والشذرات ومناطق الصمت التي يحظى بها كل نص لكن في عمقه الدلالي وليس في قشرته السطحية، ويؤكد هذا أن (**هناك دائما قوى مباطنة للنص ومظاهر خطاطية كائنة في حالة تأهب، بحيث لا تنجلي، بغير التلقي، الذي هو إنصات يقظ لنداء النص، واحتفاء بأشيائه وعلاماته، وإنطاق لموجوداته الصامتة...**) [3].

---

(1) انظر: أنماط القراء.

(2) اللغة والتفسير والتواصل / 300.

(3) الموضوع الجمالي وأنماط التأويل / رواية بهاء طاهر نموذجا، أحمد فرشوخ، أطروحة لنيل الدكتوراه، إشراف/ د. حسن المنيعي مرقونة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية (ظهر المهراز فاس) سنة 2002 – 2003.

يرى ناصف أن التهديد الحقيقي الذي يواجه درس الأدب هو عدم قدرة القارئ على التحرر من قراءة 'العين' التي تكتفي بالمظاهر الخطاطية والجوانب المرسومة مجتنبة في الوقت نفسه الإنصات إلى الأصوات الخفية غير المسموعة.

إن المظاهر الخطاطية لا ترقى إلى الكشف عن المظاهر المتضمنة في البياضات المتناثرة هنا وهناك، بناء على ذلك، فإن ملء البياضات والفجوات هي ممارسة لا تقوم بها إلا القراءة الإصغائية. لهذا (**فقد فاتنا أن نتحرر: ألا نخجل من قراءة شيء قصد به الإضحاك والتسلية، فاتنا أن نصغي للشيء البسيط لا تعقيد فيه ولا تركيب، فاتنا أن نفضل الإصغاء على الكلام...**)[1].

3.2- القـــارئ المحتفـــي:

إن احتفاء القارئ بالمقروء يعني في التصور الناصفي التعاطي معه بإخلاص. وهذا يعني أن القارئ ملزم بإبداء المشاعر الصادقة تجاه ما يقرؤه طلبا لفهم صائب.

وتتعدد أشكال احتفاء القارئ بالنص لتأخذ مظاهر مختلفة، أبرزها علاوة على صدقية التعاطي: **الحب والمودة وإنزال النص منزلة المكرّم.**

إن وضع النص موضع 'المحتفى به' مع ما يستدعيه هذا الوضع من احترام وتقدير يفسّر نزوعا جديدا نحو إكبار النص، وإنزاله منزلة قدسية. لهذا فالقارئ ملزم ليس فقط بشحذ آلياته العقلية ، بل هو مُطَالَبٌ أيضاً ولتأثيث فضاء القراءة، أن يفتح بوابة صدره، ويحرك مشاعره الراكدة، كمقدمات لتحقيق رؤية صادقة تجاه المقروء،لكن شرط (**أن نقرأ بقلب خالص، أو نستقبل النص أو الكتاب في احتفاء وود وتكريم...**)[2].

باختلاف أشكال احتفاء القارئ بالنص، يتبين المغزى من إنزال هذا المكون منزلة المكرّم، إنه الرغبة في احتضان كل تمفصلاته كلية كانت أو جزئية، فكل شيء في النص يستدعي الاحترام والتقدير، وبالتالي بات من الصعب عدم الاكتراث للعناصر التي قد يعتبرها الناقد غير ذات نفع، أو أملتها ضرورة سياقية أو لغوية.

4.2- القارئ المتعاطف:

لا مناص من أن الاحتفاء يستدعي قبل كل شيء إبداء مشاعر الإعجاب والتعاطف مع المحتفى به، وهذا ما يبرر حضور هذا النمط من القراء في التصور الناصفي الذي ينسجم مع منظوره العام لمفهوم متلقي النص.

---

(1) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 290.

(2) نفسه: ص 290.

ويعني التعاطف مع المقروء: قراءته بعيدا عن فكرة الإكراه الفكري أو النفسي، فبعض القراء يقبلون على قراءة النص تحت سلطة المذهب، أو نظام المنهج الذي ينتمون إليه، لهذا يجدون أنفسهم أداة طيّعة لخدمة ما يعتقدون به، أما قراءة التعاطف عند ناصف، فتعني التعاطي بقدر من الحرية مع اختيار المقروء كخطوة أولى لإبداء مشاعر التعاطف والاستئناس.

ولا يفوت ناصفا في هذا الصدد، المقارنة بين فعل القراءة المتعاطفة وما يعتبره 'الحياة الفاضلة'. لأنهما وجهان لعملة واحدة: هي النمو الذاتي لفعل القراء، بعيدا عن ستار الانتفاع والاستهلاك السلبي لما نقرؤه، لأن (**مبدأ الحياة الفاضلة هو نفس مبدأ القراءة الحذرة المتعاطفة المستأنية. لقد قلنا من قبل إننا ننفق مُعظم حياتنا نستخدم ما نقرؤه لتحقق بعض الأغراض. قَلَّ أن ننفق الوقت في استبعاد مبدأ الانتفاع والاستهلاك تحت ستار البحث. قَلَّ أن نحرص على أن نستقبل ونُخلِصَ التلقي والإنحناء والتأمل**) [1].

نستنتج إذن أن التعاطف مع المقروء، يؤدي إلى خلق مجموعة منسجمة من آليات القراءة، كما يولد أيضا نمطا من القراء القادرين ليس فقط على الانحناء للمقروء، والاندهاش أمامه، بل أيضا الاعتراف بمحبته في أول التماس به. على أن محبة المقروء لا تعني التغاضي عن جوانب القصور فيه، ولا تعني أيضا عدم الاستبصار بضحالة بعض جزئياته، بحيث لا يجب فهم المحبة كمعطى بعيدا عن موضوعية التلقي واستقامته (**إن المحبة التي طال حديثنا عنها، ضرب من الاعتدال والاستقامة والنشاط الذهني الحر. إن الموضوعية التي يهتف بها بعض الناس رهينة المحبة، والمحبة حرية وبصيرة...**) [2].

5.2- القارئ الصبـــور:

يشدد مصطفى ناصف على ضرورة التأني في الوصول إلى المعنى المطلوب في النص، إذ يستلزم هذا التأني عدم التسرع في ادعاء ذلك، مما يعني أن القارئ مطالب بأن يدرك أن عمله محفوف بمصاعب حقيقية، ومخاطر شبيهة بالأفخاخ التي توضع في الطريق.

وقد رأينا أن (**فن القراءة هو فن مواجهة الصعوبات التي نلقاها في تعرف أنفسنا والآخرين...**) [3] لهذا يحتاج القارئ إلى الصبر على ما يقرؤه حتى يخرج من تجربة القراءة وقد استنفذ كل قواه النفسية والذهنية، دون ادعاء الوصول إلى شيء ما من معنى النص.

---

(1) نفسه: ص 299.

(2) اللغة والتفسير والتواصل: ص 324.

(3) نفسه: ص 294.

إن صبر القارئ هنا يجب أن ينسحب على فهم النص كما يجب أن ينسحب أيضا على ما يمليه عليه تصوره حوله، بمعنى آخر، يجب الاصطبار على مفهوم الشيء الذي نقبل عليه قبل فهمه أو الحكم عليه، وهذا يدخل في صميم تلقي النص في التصور الناصفي.

إن قاعدة التلقي تستدعي أولا إدراك وتصور ما نتلقاه قبل الاندماج في بنيته الدلالية. وهي قاعدة تأسيسية، لكننا (**لا نبذل في التصور ما يستأهل من الصبر..**) ثم تأتي مرحلة الإنخراط في قراءة دلالة المعنى، وهي مرحلة تستدعي بالضرورة تكرار القراءات وعدم الاكتفاء بالقراءة الأولى. فالفهم عند ناصف يرفض الاكتفاء بالقراءة الأولى، لأنها تقف عاجزة أمام التباس المقروء، كما أن القارئ محتاج إلى بناء جسر بينه وبين النص، جسر قائم على الصبر وكبح الانطباعات الأولى وخلق أجواء التكيّف مع المقروء. فالفهم (**يحتاج إلى قراءات وصبر وكبح الانطباعات الأولى، وكبح الكراهية والانفصال (...) كل صعب يحتاج إلى أن يطرق بابه مرارا حتى يُفتح...**) [1].

6.2- القـــارئ المرتـــاب:

يعكس امتناع النص وعدم انصياعه لحدُوس القارئ، وجود ضرب من الارتياب يّبديه هذا القارئ في كل محطة دلالية غامضة. فالنص الملتبس لا يولد سوى حالات عدم اليقين لتصبح القراءة عملية بحث مستمرة لا ينفك القارئ يفجر فيها السؤال تلو الآخر.

ويحتاج القارئ لفك استشكال الدلالة إلى طاقة مستمرة ومتولدة من قدرته على المساءلة وإثارة الريب.

هنا نجد ناصفا أقرب إلى تصور سارتر لمفهوم القارئ الذي يرى أن (**كل شيء بالنسبة للقارئ موضع نظر، كما أن كل شيء قد فرغ من النظر فيه، وإنما يتحقق وجود العمل الأدبي على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ**) [2] إلا أن ارتياب القارئ الناصفي يتعدى حدود الغامض في النص لمساءلة بعض عادات القراءة المفرطة في قبول المألوف والعادي.

بعبارة أخرى، يرى ناصف أن منطلق الشك يجب أن يشمل عاداتنا القرائية التي لم تعد تفرق بين درجات الأثر الذي يمكن أن يحدثه العمل. أي أن (**بعض القراء لا يكادون يرتابون في الأثر الذي يُمكن أن ينجم عن العناية المفرطة بما هو عادي...**) [3].

---

(1) نظرية التأويل، ص: 09.

(2) ما الأدب؟: جون بول سارتر، ترجمة محمد غنيمي 52ص.هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، دون تاريخ

(3) اللغة والتفسير والتواصل / ص 313.

لهذا يمكن القول إن ارتياب القارئ ينهض عل خطة التشكيك في كل شيء، بـدءً بطريقـة التلقـي، مرورا باختيار المقروء، وانتهاءً بالنص ثم بالحياة، لأن (**تجربة الحياة هي تجربة قراءة نص أكثر من مرة. الحياة قراءات وعمليات تكيّف مع أنفسنا ومع الناس**) [1].

وتستوقفنا هنا مسألة الربط بين الأنا القارئة/ المرتابة وبين النص من جهة والحياة من جهة أخـرى. لندرك أن ارتياب القارئ ينطوي أيضا على رؤية وجودية انفتاحية تتعدى حدود المرئي/ العالم لتشمل الآفاق اللامرئية في الكون. وهذا انعكاس التأثر بالفكرة الفينومنولوجية التي (**تتساءل عن توجيه الثقافـة أو توجيـه فكرة الإحساس بالتاريخ أو توجيه الإحساس بالوجود..**) [2].

فلا شك إذن أن شك القارئ هو وسيلة لإعادة النظر في بعض الثوابت اليقينيـة وبعـض العـادات التي ورثناها كمسلمات جاهزة.

7.2- القـــــارئ المتعــــدد:

من خلال ما سبق نستنتج أن القارئ عند مـصطفى ناصـف هـو صـورة متعـددة الأنمـاط تختلـف بحسب ما عبرنا عنه سابقا بتعدد مواقع النص، أي تلك التي تفرض نمطا من القراء دون آخر.

وقد لا تكون هذه المواصفات السابقة نهائية، فالتعدد عند ناصف يشمل: سلسلة من النماذج الـتي نجدها هنا وهناك، بحيث نستطيع أن نقف على:

8.2- القـــــارئ المسؤول:

وهو ضرب من القراء الذي يعي ما تتضمنه مسؤولية القراءة من واجبـات وحقـوق، لأن (**القـارئ الـودود يحمل المسؤولية على كتفه لا يفرط فيها...**) [3] وبالتالي فمن واجبه إثارة الأسئلة الملائمة والأساسـية بنـوع من الليونة، لأن (**القارئ في هذا الزمان محتاج إلى التخفف من الحدة والصرامة...**) [4].

من جهة ثانية نجد ناصفا يتحدث عن نمط آخر يسميه:

9.2- القارئ الحساس:

الذي يفوق المؤرخ قدرة في استكناه الإحالات التاريخية والاجتماعيـة الـتي يحيـل عليهـا النص، والذي قد ترقى فطنته بالنصوص إلى الإلمام بالتفاصيل الخفية أو البذور الكامنة هنـا وهنـاك داخـل جـسده،

---

(1) نظرية التأويل: ص 09.

(2) نفسه: ص 08.

(3) نفسه: ص 11.

(4) نفسه.

لهذا (فالقارئ الحساس يعلم عن بعض البواعث ما لا يستطيع أن يعلمه المؤرخ بأدواته، وأدوات المؤرخ مختلفة عن أدوات القراءة الحساسة، ولكن القراءة الحساسة تحيطنا علما ببعض البذور الكامنة التي لا يراها دارس الاجتماع أو مؤرخ المجتمع...) [1].

يمكن العثور أيضا على نمط من القراء الذي يمارس فعل القراءة من منطلق ممارسة الاختلاف، إنه:

10.2- القارئ المختلف:

الذي يعي أن (الاختلاف حق، ولكل حق ما يقابله من واجب...) [2] غير أن هذا النمط من القراء يختلف تماما عن القراء الذين يمارسون الاختلاف من أجل الاختلاف. إن حق الاختلاف هنا لا ينبغي أن يكون هدفا في حد ذاته بل ما يجب أن يعنيه الاختلاف هو أن يكون من أجل التوافق.

إن القارئ المختلف هو الذي يسعى إلى التوافق، إنه المسعى النهائي والقار لكل ذات تطمح إلى فهم النص، لهذا يصرح ناصف قائلا: (أنا أعيش من أجل التوافق، وإذا خالفت فإنني أسعى إلى توافق أفضل أنا أختلف لكي أفهم، ولا أقدس الاختلاف لذاته...)[3].

تتراءى لنا معالم القارئ الناصفي وتبدو أقرب إلى الوضوح بعد كل المواصفات التي رسمناها حوله، غير أن ما يجب التأكيد عليه الآن هو استحالة رسم الصورة النمطية الواحدة لهذا القارئ. إن سمة التعدد تبدو جلية، والقول بالوقوف على صورة قارة واحدة ادعاء لا جدوى منه، وهذا دليل على تشعب المفهوم الذي يحظى به التصور الناصفي حول القراءة ومستلزماتها.

---

(1) طه حسين والتراث / ص 11.

(2) نظرية التأويل / ص 13.

(3) نفسه.

المبحث الثالث

قراءة النص الشعري عند مصطفى ناصف

1- مفهوم النص الأدبي وإشكالية التعريف:

إذا كان هَمُّ القراءة هو استكناه دلالة النص فإن النص الأقرب إلى التجاوب مع هذه الممارسة هو النص الأدبي. ذلك أن نص الأدب يتميز عن غيره من النصوص بخصائص متعددة أبرزها خاصية الإبداع التي تجعل القراءة عملا ممتعا ومنتجا في آن واحد.

ومعلوم أن النص الأدبي قد خضع إلى مستويات متفاوتة من المقاربات المنهجية أدت إلى بروز العديد من النظريات النقدية، كما أدت إلى حدوث التباين بين المنطلقات المنهجية، وهذا راجع إلى عدة أسباب أبرزها الاختلاف حول تحديد مفهوم النص ذاته، وكذا ماهيته.

إن سياق البحث ومقامه لا يسمحان لنا باستعراض كافة الاختلافات الموضوعة على الساحة النقدية قديما وحديثا، فهذا موضوع ملقى على عاتق مؤرخي الأدب. لكن نظرةً إلى بعض الاتجاهات النقدية الحديثة من خلال فحص بعض مضامين نظرياتها النقدية، يبين لنا بجلاء أن (**تغاير المناهج واختلاف التوجهات النقدية في درس النصوص الأدبية ليس في جوهره إلا اختلافا في تحديد ماهية النص وخصائصه ووظائفه...**)[1]. غير أن تعدد الاتجاهات بما تحمله من دلالات ثقافية ومعرفية لا يمكن أن يعكس سوى ثقل الحمولة الفلسفية التي تقف وراء كل اتجاه على حدة، فالناظر إلى الاتجاه النقدي الواقعي مثلا سيجد لا محالة بونا شاسعا بينه وبين الاتجاه البنيوي، ليس فقط على مستوى ما يتضمنه الأخير من مقولات نقدية متقدمة، بل أيضا من حيث حداثة السؤال الذي يطرحه هذا الاتجاه والآليات التي يشتغل بها.

ولنا أن نلقي نظرة على مفهوم النص عند هذا الاتجاه، لتتراءى لنا الطفرة النوعية التي طرأت على الوعي النقدي الحديث، التي شملت ماهية النص و خصائصه النوعية ووظائفه.

* النص في المنظور البارثي:

يتأسس الفهم البارثي للنص الأدبي على التصور البنيوي القائم على مقولات النسق والبنية والنظام، وهو تصور يعكس نضال هذا الاتجاه لإقرار الشرعية المعرفية والتاريخية لحداثة المفهوم، سواء تعلق الأمر بماهية النص أو أشكال مقارباته.

---

(1) مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط2، 1994، ص 176.

وإذا كانت جل الاتجاهات النقدية الماقبل بنيوية قد توافقت على رؤية النص الأدبي في علاقته بمدلوله، أي ما يحمله من دلالات اجتماعية، نفسية، وسياسية فإنه عند بارث (**يكرس، على العكس من ذلك، التراجع اللانهائي للمدلول. النص تمددي، مجاله هو مجال الدال، ولا ينبغي تصور الدال على أنه الجزء الأول من المعنى وحامله المادي...**) [1].

ينبغي إذن فهم النص الأدبي باعتباره معطى لغويا، لكن هذا المعطى لا يعني بالضرورة أنه يحمل معنى ما كامن في النص، فالمعنى احتمالي والنص ليس مرآة لمضامينه، إنه تجسيد لغوي لإمكانات دلالية متعددة تتوقف على قدرتنا على اللعب داخل تمدداته اللغوية.

غير أن القول بفكرة اللعب التي تعني (**التوليد الدائم للدال داخل مجال النص...**) [2] لا يقصد بها إقرار لا نهائية هذا الدال، بقدر ما يُقصد بها توليد الدلالة عن طريق منطق اللغة نفسه بما تحمله من دينامية داخلية تتمثل أساسا في مجال الكنايات ومفهوم التداعي والتجاوز: أي كل نشاطات اللغة الذاتية التي تفصح عن طاقة رمزية هائلة داخلها.

على هذا النحو فإن النص يحيل إلى اللغة التي (**هي المدى المطمئن لاقتصاد ما، والكاتب لا يغرف منها شيئا البتة: لأن اللغة بالنسبة له هي بمثابة خط قد يشير تجاوزه إلى فوق طبيعة للغة، إنها مَجَالٌ لفعلٍ وَتَحْدِيدٌ لُمْكن وَانْتِظَارٌ له...**) [3].

هكذا يتحول النص الأدبي في المنظور البارثي إلى مجال لتفجير ممكنات اللغة بعيدا عن مزايدات الواقع أو إسقاطات الذات، حيث لا ينظر إليه هنا سوى كونه حقلا لمتغيرات ودينامية ما يفرضه النظام اللغوي نفسه من أبنية داخلية تتعايش داخل نسق كلي هو النص.

لقد أفضت المقاربة البارثية لمفهوم النص الأدبي إلى 'موت المؤلف' فالنص يَنْكَتِبُ ولا يُكْتب، إلا في غياب المصدر/الذات لأن (**الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل. الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللّف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة. إنها السواد – البياض الذي تضيع فيه كل هوية، ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب...**) [4].

---

(1) درس السيميولوجيا: رولان بارط، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء / المغرب، الطبعة 2 السنة 1986 / ص 62.

(2) نفسه.

(3) (الدرجة الصفر في الكتابة): رولان بارط، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة 3 السنة 1987، ص: 32.

(4) درس السيميولوجيا / ص 81.

تتضح من هنا المفارقة الجوهرية بين مضمون وفلسفة المنظور البنيوي البارثي للنص الأدبي وغيره من باقي الرؤى الأخرى التي كانت تراهن على حضور كل العناصر الخارج نصية لاستكناه دلالته، وقد نُظر إلى هذا المنظور باعتباره مَعْلَماً فكريا ومقولاتيا متماسكا ومنسجما، ظل خلال ردح من الزمن موردا مركزيا لكثير من المقاربات على اختلاف مستوياتها، باستثناء المنظور التأويلي الذي نصب له العداء وسنرى ذلك من خلال ما سيأتي.

2- مفهوم النص الأدبي في التلقيات العربية الحديثة:

عندما نتحدث عن مفهوم النص في التلقيات العربية الحديثة فإننا نعني بذلك مظاهر تأثر هذه التلقيات الغربية بالمناهج النقدية الغربية، حيث لا تغدو جل هذه المقاربات العربية سوى ترجمة حرفية لما يعرفه الغرب من تقدم في هذا المضمار.

والواقع أن الدراسات النقدية العربية الحديثة لم تصل بعد إلى مستوى تحديد مفهوم للنص نابع من خصوصية الثقافة العربية، بل إن جل التصورات نابعة من مصادر أخرى دخلت إلى البيت الثقافي العربي فأحدثت رجة فكرية وصدمة وُصفت بكونها صدمة الحداثة.

وعليه فإن كل محاولة لقراءة مفهوم النص عند هذا الاتجاه أو ذاك هي في حد ذاتها محاولة لقراءة المفهوم في أصله المعرفي، أي في ضوء المدرسة النقدية التي أنتجته في الثقافة الغربية.

ولابد لنا أن نشير هنا إلى أن قضية استيراد المفاهيم النقدية الغربية ومحاولة تطبيقها على النصوص الأدبية العربية قد فجرت لدى المحدثين إشكالات متعددة تنبع كلها من سؤال خصوصية هذه المناهج وأصالتها، ناهيك عن خصوصية مفهوم النص الأدبي، وهذا ما دفع أحد الدارسين[1] إلى دراسة هذا الموضوع من جوانبه المختلفة أثمرت كتابا تحت عنوان "استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث" أورد فيه مختلف الاتجاهات النقدية العربية الحديثة، وخلص إلى أن (**كثيرا من النقد العربي الذي اطلعت عليه وتمثل في بعض أشهر أقطابه يقوم على الكثير من التهالك على النظريات والمناهج الغربية والاستعجال في تمثلها...**) [2] وهو أمر يقودنا إلى القول نسبيا بانحراف التصور العربي لمفهوم النص، وانزياحه عن خصوصية السياق الثقافي المحلي. إلا أن هذا لا يمنعنا البتة من الوقوف على بعض التمثلات الأصيلة لمفهوم النص الأدبي والتي ظهرت قبل وخلال عملية التثاقف بين العرب والغرب ومنها على وجه الخصوص.

---

(1) سعد البازغي: أستاذ الأدب الإنجليزي والنقد المقارن في جامعة الملك سعود بالرياض له عدة إصدارات نقدية.

(2) استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، سعد البازغي، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 2004، ص: 07.

1.2- تصور أحمد الشايب لمفهوم النص الأدبي:

يمثل أحمد الشايب التصور الكلاسيكي لمفهوم النص الأدبي والذي اعتمد في بنائه على مفاهيم كالعاطفة والخيال والفكرة والصورة، وهي مفاهيم ظلت تؤثث لمفهوم النص الأدبي قبل بروز مفهومه الحداثي أي قبل التهالك على النظريات والمناهج الغربية لهذا يرى أن النص الأدبي هو (**الكلام الذي يصور العقل والشعور تصويرا صادقا...**)[1] لنلاحظ أن المفهوم يرمي إلى محاولة الجمع بين ما يختلج الشعور من أحاسيس وما يتمثل للعقل من صور، فالنص الأدبي هو ما يحقق التوازن بين تأثيرات الشعور ومقتضيات العقل، وبالتالي فهو صورة للانسجام بين الطرفين، ناهيك عن مفهوم الصدق الذي هو لازمة مبدئية يستدعيها كل خلق إبداعي.

ولا يقتصر تصور ذ. الشايب على هذه العناصر الضرورية، بل يلجأ إلى المقارنة بينها وبين عناصر مستمدة من حقول فنية أخرى كالموسيقى، التي هي (**فن صوتي يتجه إلى العواطف مباشرة يثير فيها حزنا أو سرورا، والأدب كذلك فن صوتي فيه أوزانه النظمية التي تتحدد في مقاييسها الأولى مع المقاييس الموسيقية...**)[2] وهذا ما يدفعنا مضطرين إلى اعتبار تصور هذا الناقد لمفهوم النص تصورا كلاسيكيا بحتا.

2.2- مفهوم النص الأدبي عند يمنى العيد:

عندما نقف على مشارف التصور الذي تحمله الناقدة يمنى العيد للنص الأدبي، تتبدى لنا بجلاء طبيعة الفوارق النوعية بين مفهومهاهذا ومفهوم ذ. أحمد الشايب قبلها. وليس صدفة أن نقترح تقديم مفهوم الناقدين معا وفي سياق نفس المحورو ذلك لسبب واحد ورئيسي هو تبيان طبيعة الاختلاف الموجود بين زمنين ثقافيين: زمن اكتفى فيه النقاد في بنائهم لمفهوم النص الأدبي – بالموروث النقدي القديم مستفيدين من بعض الومضات الثقافية الغربية في تحديد الخصائص النوعية للأدب، وزمن ثقافي آخر استلهم فيه النقاد الأطروحات النقدية الغربية وشكلوا في ضوئها معظم المفاهيم والآليات التي عرفوا بها النص الأدبي وقاربوه بها.

وفي هذا الإطار يندرج تصور يمنى العيد لمفهوم النص الأدبي الذي (**هو نص له هويته، كما لكل شيء هويته**)[3]، مع الإشارة إلى أن ما يحمله النص من أفكار أو مضامين أو مواقف، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يشكل هذه الهوية: فكون النص الأدبي يحمل مضامين سياسية لا يعني أنه نص سياسي. وهذا ما

---

(1) أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، ص: 33.

(2) نفسه، ص: 69.

(3) في معرفة النص: د. يُمنى العيد، ص 57، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط.2، 1984.

دفعها إلى طرح سؤال هوية النص الأدبي من منظور (**هل نطرح السؤال من موقع النظر إلى الهوية كماهية، أم من حيث هي طبيعة الشيء**) [1].

لنثير بشكل أو بآخر البعد الفلسفي لمفهوم النص الأدبي في ماهيته أي في طبيعته التكوينية ،ولنستخلص ضرورة رؤية (**هذا الموجود الأدبي في عناصره المكونة له، في حركة هذه العناصر، في العلاقات التي تولدها الحركة ؛ في الدلالات الناهضة في فضاء العلاقات...**) [2].

من خلال ما سبق يتبين لنا أن مفهوم النص الأدبي في التلقيات العربية الحديثة خضع لتأثير الحداثة الفكرية القادمة من الفكر الغربي، وهذا ما جعل المفهوم يتعدد بتعدد المدارس والمنطلقات، حيث أصبح القارئ العربي يقرأ ومن خلال النصوص الأدبية حضور المفاهيم الغربية، وهو حضور يدفعنا إلى التساؤل: هل هو حضور إبداعي أم حضور إتباعي؟ هل النصوص الأدبية العربية قادرة على التجاوب مع المفاهيم الأجنبية؟

3- مفهوم النص عند مصطفى ناصف؟

يقدم الدكتور مصطفى ناصف مفهوما شموليا للنص، ويتحدث عنه كمعطى مختلف عن كافة المعطيات التي يتلقاها وعي المتلقي.

وعندما نقول مفهوما شموليا فإننا نقصد بذلك عدم تحديده لمفهوم قار للنص. وهذا راجع عنده إلى تنوعه وعدم انحصاره في نمط إبداعي واحد، فالنص تارة له من السمات اللغوية ما يجعله مستودعا لخبرات واسعة، ومجالا لتحديد نمطية أدبية أو دينية تارة أخرى، تتعالى عن الإطار الضيق الذي يمكن للقارئ أن يحصره فيه.

كما أن للنص من المقومات الذاتية والمضمونية ما يجعله منهلا ليس فقط للقارئ كذات، بل للإنسانية قاطبة، وبالتالي ينفلت النص من قبضة الإطار أو السياق سواء كان تاريخيا أو ثقافيا.

ولتوضيح ذلك يسم ناصف النص بكتاب الإنسانية المفتوح على كل الخبرات والمقاصد، كما يصفه بالنص العظيم الذي يتعالى على أي نزعة ضيقة، وبالتالي فإن (**كل نص عظيم ليس صورة لنفسية فرد، ولا مرآة لعقلية شعب ولا سجلا لتاريخ عصر، إنما هو كتاب الإنسانية المفتوح، ومنهلها المورود، وبعبارة أخرى كل نص عظيم يتجافى عن المشارب والنزاعات الانعكاسية الضيقة. كل نص عظيم يتحدى إطار التاريخ أو يُقاومه...**)[3].

(1) نفسه، ص 58.

(2) نفسه، ص 59.

(3) اللغة والتفسير والتواصل: مصطفى ناصف، ص: 77.

من خلال هذا النص نتساءل: كيف يمارس النص انفتاحه؟ كيف يحقق عظمته، وما مردُّ هذه العظمة؟ هل لمبدإ الانفتاح نفسه؟ أم لعناصره الذاتية والنوعية؟ تستطيع هذه الأسئلة مساعدتنا على بلورة مفهوم النص كما حظي به التصور الناصفي، إذ لا شك أن الارتقاء بالنص إلى مستوى الإنسانية قاطبة بل واعتباره موردها الرئيس، هو سعي لتخليص النص من أي نزعة علموية ضيقة. إنه ارتقاء بالنص إلى المراتب المقدسة التي تتعالى فيها عناصره على الانجذاب لأي منزع ظرفي أو مناسباتي، لأن (**الظروف والمناسبات قد تكون عدوانا على النص...**) [1] كما يؤكد هو نفسه طبقا لتصوره الفينومينولوجي. هكذا يفهم النص على أنه – شيء – معطى متحرر من سمات الواقع أو عدوان الظروف التي طالما أسست لخلود النص أو ساعدت في إيجاد منهجية لمقاربته.

إن تعالي النص عن الظرفية من شأنه أن ينزله منزلة العظمة، هكذا نكون إزاء نص استثنائي، شمولي، يمارس انفتاحه على كل الأزمنة القديمة والحديثة، كما يمارس حضوره النوعي باعتباره فوق السياق وليس داخله. إنه التعالي على الفعل التاريخي كوجود وكسيرورة، إنه الحضور الآني في اختلاف الأزمنة، أي إنه الصوت الحاضر دوما في تلابيب الوعي الذي يمارس نشاطه القرائي. فالنص (**صوت إنسان يحدثك من الماضي، ويأخذ مكانه بجانبك في هذا الزمان...**) [2].

1.3- النـــص... الســـؤال:

النص بهذا المفهوم غير ذاك الذي ندخله من بوابة الظروف المساعدة على بنائه، وليس هو ذاك المسيج بأسرار المؤثرات البيئية والثقافية، النص من المنظور الناصفي، هو منبت التساؤل ومنطلقه، وهو لذلك حي في أذهاننا نجلهُ ونكبِّره، ما دام يمارس حضوره فينا عن طريق إيقاظ جذوة السؤال، لأن (**إكبار النص لا علاقة له بفكرة المدح. الإكبار الحق هو المشاركة في التساؤل...**) [3].

وكما أن النص العظيم يتجافى عن المشارب الإيديولوجية، أو ينأى بنفسه عن ما يُوصف بالمؤثرات الخارجية ليمارس حضوره في سيرورته الأزلية. فإن وسْمَهُ بالجودة أو الرداءة، هو إضاعة له من جهة أنه (**ليس هناك نص جيد ونص رديء...**) [4] فالنص يقدم نفسه باعتباره معطى ينطِقُ ويبوح، والقارئ – كما رأينا – يصغي وينحني، يحتفي ويُجلُّ. والقراءة تبعا لذلك هي ما يوصف بالرداءة أو

---

(1) نفسه.

(2) محاورات مع النثر العربي، مصطفى ناصف، ص 09، عالم المعرفة ع 218 فبراير 1997 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت.

(3) نفسه، ص: 09.

(4) نفسه.

الجودة، فقط علينا أن ننتبه إلى قدرة النص على الحضور فينا عن طريق السؤال لكن من حقنا أيضا أن نسأل من أين للنص هذه القدرة؟ وما موادها الأولية؟

لا قدرة فوق قدرة النص على صناعة السؤال، أما القارئ فما عليه سوى الارتياب تارة والتعاطف والصبر تارة أخرى.

وجدير بالذكر أن سؤال النص يأخذ صورا عديدة أبرزها: المحاورة – فكل نص يتملك جوانب تغري نصوصا أخرى بأن تتقدم إليه، وبالتالي يصبح النص (**خطاب يحرك سائر النصوص ويغريها بأن تتقدم إليه. ولذلك كان تفهم نص تفهما للخطاب المتبادل بين النصوص..**) [(1)].

إن المحاورة هي أداة التفاعل بين النصوص، وإذا كان النص يمارس حضوره عن طريقها فهذا يعني أن لا وجود لنص نهائي: بعبارة أخرى لا يوجد النص إلا في سياق حركته تجاه النصوص الأخرى. هذه الحركة الكفيلة بضمان وجوده الذاتي إن لم نقل كينونته، لهذا (**فالنص يتغير إذا أقبل نص آخر. ومن حق النص القديم أن يُغيِّر النص الحديث – وقد فعل – تتحرك على هذا النحو نصوص كثيرة كلما احتفينا بنص واحد...**) [(2)].

قريب إذن مفهوم المحاورة من مفهوم التناص كما نجده عند نقاد الغرب المحدثين، لكن هذا القرب يجب أن يجعلنا محتاطين في الإقرار بحتمية تماثل المفهومين، وذلك لسبب رئيس هو أن التناص في المفهوم النقدي هو نوع من (**تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد...**) [(3)]. أما المحاورة في تصور مصطفى ناصف فهي امتلاك النص لخاصية الكلام، أي القدرة على ممارسة هذا الفعل انطلاقا من الزمن الذي أنتجه لأن (**النص صوت إنسان يحدثك من الماضي، ويأخذ مكانه بجانبك في هذا الزمان...**) [(4)] فما معنى أن يأخذ النص القديم مكانه معك في الزمن الحاضر؟

إن الجواب عن هذا السؤال يحيلنا مباشرة إلى جوهر الفلسفة التي ينطلق منها التصور الناصفي لتحديد مفهوم النص، إنها الفلسفة الظاهراتية... التي ترى أن حضور الأشياء ومنها النص الأدبي، هو حضور في وعي المتلقي، ومعنى ذلك أن الحضور هنا هو حضور في وعي القارئ. لأن النص يصبح جزءا من مكونات هذا الوعي، وعندما نقول "مكونات" فهذا يعني أن النص هو صورة هذا الوعي: أي تجسيداته

---

(1) محاورات مع النثر العربي، مصطفى ناصف، ص: 11.

(2) نفسه.

(3) القراءة وتوليد المعنى تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي: حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2003، ص 23.

(4) محاورات مع النثر العربي، ص: 09.

الفعلية، ومظهر من مظاهره العقلية، وبالتالي بات من الواضح أن يكون النص من صناعة الوعي نفسه فـ **(نحن نصنع النص بعقولنا واهتمامنا...)**[1].

على أن صناعة النص ينبغي ألا تفسر باعتبارها سلبا لخصائصه النوعية أو لوجوده الإبداعي أو حتى شرعية انتسابه إلى منتجه. إنها تعني نوعا من التجاوب بين فعل القراءة من جهة وقلق السؤال الذي يبديه تمنع النص وقلقه. إن قدرة النص على السؤال تعني القدرة على كسر الصمت المطبق الذي يمكن أن يلغي المحاورة وينتهي بالنص إلى العدمية[*] فوجود النص في وعي المتلقي رهين بتكسير صمته لهذا: **(يجب أن يُكَسَّر صَمْتُ النصوص حتى تنطق وتبوح، ويُتاح لها قلق صحي عظيم)**[2] كما أن وجوده في وعي المتلقي هو إنطاق لزمنه بما يكشف عنه من خبايا لم تُكشف بعد لمن يطلب الظروف والمؤثرات البيئية، من جهة ثانية: إن حضور النص في وعي متلقيه يعني تجاوبه مع زمن هذا الوعي أيضا، وبالتالي يمكننا القول أن مفهوم النص بما هو سؤال راهن الوعي، سيأخذ حتما صور هذا الراهن وسَيُوسَمُ ببعض سماته.

لعل المؤكد الآن هو أن مفهوم النص في التصور الناصفي ينبغي أن ينظر إليه من جهة وعي متلقيه، أي باعتباره معطى خارج هذا الوعي، وبالتالي فالوعي هو من يصنعه تبعا لكوننا **(نحن من نصنع النص بعقولنا واهتمامنا...)**. من جهة أخرى يمارس النص وجوده من خلال فعل المحاورة. أي النشاط التفاعلي الذي يحدثه مع نفسه ومع النصوص الأخرى، انطلاقا من قاعدة رئيسية هي: السؤال، الذي به ومن خلاله نقتحم تخوم النصوص الأخرى ومناطقها المنسية، غير أن آلية السؤال لا تنشط إلا في حضور عناصر أخرى لا تقل أهمية في تحديد مفهوم النص عند ناصف. والتي يمكن القول إن النص لا يمكنه الوجود إلا بواسطتها...

2.3- النـــص... الكلمــــات.

يرى ناصف أن النص يمارس حضوره من خلال نشاطه اللغوي، لكن شرط عدم النظر إلى اللغة من زاوية النظام ومفاهيمه، كالنسق أو التركيب مثلا. إن النص لا يكون إلا من خلال اعتبار اللغة مستودعا لخبرات واسعة. وقد اشرنا سابقا أن النص هو كتاب الإنسانية المفتوح وأن انفتاحه رهين بمدى القدرة على استيعاب طاقته اللغوية **(فكل نص عظيم يجعل اللغة ملكا له، إن النشاط اللغوي مغزاه أن فكرة الكلمات مقلوبة في أذهاننا...)**[3].

---

(1) نفسه، ص: 08.

(*) العدمية في التاريخ وليس في الوجود العقلي.

(2) محاورات مع النثر العربي، ص: 09.

(3) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 76.

إذن لتوصيف النص أو الخروج برؤية واضحة حول مفهومه، يدعونا ناصف تبعا لمنظوره الفينومينولوجي إلى إعادة النظر في فكرة الكلمات وتصحيح ما يبدو لنا الآن بديهيا حولها.

لقد ألِفَ الدارسون كون الكلمة هي مفردة تدخل مع سلسلة من المفردات في سياق يشكل الجسد التركيبي للنص.

لكن ناصفا – عكس ذلك – يعتبر الكلمة بمفردها سياقا، بل بؤرة لسياق. والنص تبعا لهذا ينشأ من أجل مواجهة هذه الكلمات (ويتضح الأمر على أبشع صورة حين نسمي الكلمات، كما سمعنا، **مفردات، وحين نجعل السياق مركبا يتألف من هذه المفردات. إن الكلمة سياق يدخل في سياق. ولو نظرنا إلى الكلمة باعتبارها بؤرة سياق لكان هذا أولى. إن النصوص تنشأ من أجل مواجهة كلمات...)** [1].

نحن أمام تصور للنص يختلف كلية عن باقي التصورات، فقد كان بديهيا – ولا يزال – النظر إلى الكلمة باعتبارها مفردة ذات دلالة قائمة الذات، فكيف ينظر إلى الكلمة باعتبارها سياقا؟

يستند المفهوم الناصفي للنص إلى الرؤية الفينومينولوجية للكلمات التي ترى أن الأخيرة هي حمولات دلالية متعددة ذات أنظمة خاصة لا يمكن الظفر بها – المدلولات – إلا بالتخلص من الخلفية الفكرية التي نحملها اتجاه مفهوم الكلمة نفسها... واعتبارها سياقا بذاته، بل (**لو نظرنا إلى الكلمة باعتبارها بؤرة سياق لكان هذا أولى...**).

إن الأولى في النظر الناصفي التحرر من الرؤية المعتادة للأشياء، فالكلمات التي تكوِّن دلالة النص وتعلن هويته ،هي أيضا بؤر دلالية تمارس وجودها باعتبارها أنظمة مفتوحة، لكنها ممتنعة البوح عما تحمله من دلالات. ولا يمكن للنص أيا كان جنسه – أن يؤسس لحضوره في ذهن المتلقي إلا بالإيمان بأن (**النصوص تنشأ من أجل مواجهة كلمات...**) [2] وأن كل (**نص يحيل بعض الكلمات على الأفول، إلى تساؤل خصب، مبارك... ومعنى ذلك أن النص يعيد تكوين الكلمات، وإخضاعها لسلطان قوي غريب. ولكننا دأبنا على أن نتصوره كوحدات ينضم بعضها إلى بعض انضماما سطحيا...**) [3].

لا يجوز تبعا لذلك أن ننظر إلى الكلمات في النص باعتبارها وحدات دلالية مستقل بعضها عن بعض، وإنما الكلمات هي بؤر وسياقات متداخلة تشكل في مجموعها ما نسميه نحن بالنص.

إذن هذا ما يفسر التأكيد على ضرورة اعتبار الوجود اللغوي في النص ينطوي على عوالم عميقة، أو هو بمثابة مستودع لخبرات واسعة. فالناظر إلى النص الأدبي ينبغي أن يعتبر ما كان يسلم به من بديهيات هو الآن محط شك وارتياب. وعليه أن يغير جهازه المفاهيمي الذي من خلاله يعقلن قراءته أثناء تلقيه

---

(1) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 76.

(2) نفسه، ص: 76.

(3) نفسه.

للنص. يجب أن يركب العوالم المجهولة التي تحملها الكلمات، بل ويجب أن ينظر إلى الكلمات على أنها مفاتيح/ مغالق النص. إن الكلمات في النص هي أصول ومبادئ أو منابت الأفكار التي يريد الكاتب أن ينقلها للقارئ.

وعندما تكون الكلمة كذلك يمكن أن تصبح البؤر الدلالية التي تتمركز حولها كل العناصر الأخرى المساهمة في تشكيل نسيج النص، لأن (**الكلمات الأساسية إشارات تتحرر من سياقاتها الجزئية التي تخدمها، فقد كان مالارميه يقول: إن الشعر يُصْنَعُ من كلمات لا من أفكار...**) [1].

نستنتج من خلال ما سبق أن مفهوم النص في التصور الناصفي، يحتاج إلى وقفة تأملية تعيد قراءة المفاهيم بشكل مغاير لما هو مألوف في الدراسات النقدية القديمة والحديثة.

ومما يسترعي انتباهنا بشكل خاص في هذا التصور، قيامه على قاعدة استثنائية لا تكتفي بتسطير المفاهيم وتشييد المقولات بل تلج مغامرة الفعل الإجرائي العسير والشاق. إذ يحتاج القارئ تبعا للفلسفة الناصفية إلى ضرورة تمثل مفهومه الخاص للنص، وتدبره تدبرا علميا قبل الإقبال على أي مقاربة كيف ما كان نوعها.

ومما يدل على هذا وفي السياق نفسه – سياق بلورة مفهوم ناصف للنص – تستوقفنا هذه العبارة التي تعكس هذا التوجه، والتي نعثر عليها في مقدمة كتابه "صوت الشاعر القديم" حيث يؤكد فيها أن (**النصوص تتحدانا وتظل تعلق بعقولنا...**) [2].

فالناظر إلى هذه العبارة يمكنه الاقتراب من المفهوم الناصفي للنص، إذا تأمل وتمثل جيدا فعل التحدي الذي يمكن للنصوص أن تقوم به إزاء متلقيها. فالتحدي ينطوي على قوة المتحدي. وقوة النص رهينة بوجوده اللغوي الذي من خلاله يمارس النص قوته وبه يؤسس موقعه.

الكلمات آليات يتعزز بها وجود النص، فهي قلاع حصينة يحتاج مريدوها إلى القوة، والقدرة على النفاذ والاختراق. اختراق جدار الكلمة يعني الانخراط في سياقها الدلالي أي عالمها الكبير... ذي الالتواءات المتعددة.. إن النص إذن جمّاع هذه البؤر وهذه القلاع، ومن هنا فهو يتحدانا بأن نقرأه قراءة نِدِّية، أي من نفس موقع القوة. فالأمر عند ناصف شبيه بحلبة مصارعة يراهن فيها كل طرف على قوته الذاتية. وقد رأينا أن قراءة النص عنده أمر شاق، والآن نرى بتعجب أن القراءة منازلة بين طرفين حيث (**ما أكثر ما تشبه القراءة بالمصارعة...**) [3].

(1) صوت الشاعر القديم: مصطفى ناصف، ص: 06.
(2) صوت الشاعر القديم، ص: 06.
(3) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 295.

وجدير بالذكر هنا أن تعلق النص بعقولنا لا يمكن أن تعني سوى حضوره فينا كمعطى يخترقنا ويتقدم إلينا وفق التفسير الفينومينولوجي لعلاقة الذات بالموضوع. فالموضوع/النص يحضر فينا عبر وجوده اللغوي/الكلمات ويمارس فعل التحدي كقوة جَبَّارَة ممتنعة، وهذا هو شأن النصوص التي تخلد في السيرورة التاريخية وهي النصوص العظيمة بالتعبير الناصفي.

لا شك إذن أن ناصفا يستبعد من تصوره لهذا النص، الكلمات البسيطة ذات العلاقة الانسجامية بين دالها ومدلولها، أو المفردات المعجمية، ذلك أن (**معاني الكلمات والصيغ في المعاجم هي تصورات فردية اجتهادية قد تخطئ، وقد تصيب...**) [1].

إن الكلمات التي تصنع النص هي القادرة على فعل التحدي كما هي أيضا القادرة على فعل الإغراء، وهذا تبعا لمنظور النقد الجديد الذي أخذ عنه مصطفى ناصف الكثير. وبخاصة الناقد الإنجليزي ريتشاردز الذي يرى أن الكلمات (**تقوم بوظيفة يعجز دونها الإحساس أو الحدس...**) [2] بعبارة أخرى، إن عمل الكلمات هو ذاته عمل تعجيزي يحيل القارئ إلى تتبع سلسلة من المتغيرات والتوالدات التي تؤكد حركية النص تجاه ذاته من جهة، وتجاه القارئ من جهة أخرى. لأن (**الكلمات في هذا السبيل – تتجاوز التلازم العرفي بين الدال والدلالة، هي صوت الكلمة ومفهومها الذهني لتكون هنا منفتحة على شبكة علاقات، تتبع حشدا من الدلالات، وهذه الدلالات تلتقط تجسدها من الغياب لتشيأ في حضور جديد، وكأن اللغة تتفكك وتتجزأ، لتعود في كينونة النص وقد تركبت في علاقات طازجة، وتشكلت في مدلولات متجددة...**) [3].

4- مفهوم النص الشعري عند مصطفى ناصف.

لا نعثر – في ثنايا مؤلفات الدكتور مصطفى ناصف – على تعريف قار للنص الشعري، أي التعريف الذي بموجبه يتعين النص من خلال حَدِّهِ أو عناصره... ولكننا نستطيع مع ذلك أن نستشف مفهومه هذا من خلال حديثه عنه في سياقات فكرية مختلفة ومتعددة.

ولعل ابرز هذه السياقات، سياق الحديث عن القراءة والقارئ، حيث رأينا العمق الفكري لمفهوم الكلمتين معا، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على عمق المقروء أيضا.

---

(1) الوجه الغائب: د. مصطفى ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1993، ص 229.

(2) اللغة والتفسير والتواصل، مصطفى ناصف.

(3) ما وراء النص: رجاء عيد، ص 180 علامات في النقد ج 30 مج 8 دسمبر 1998.

وإذا كان مفهوم القراءة يستوعب كل أشكال النصوص الأدبية، فإن قراءة النص الشعري لا تخرج عن هذه الدائرة بكل مستلزماتها الفكرية والإجرائية، حيث نقف فيها على التعريف بهذا النص من خلال مواصفاته تارة أو خصائصه النوعية مرة أخرى.

1.4- النـــص... القصيـــدة:

غير أن اللافت للانتباه هنا، هو أن حديث ناصف عن النص الشعري لا يكون إلا من خلال توظيف لفظة "القصيدة" التي غالبا ما تتكرر في مجمل مباحثه، وذلك على حساب تعبير، "النص الشعري". لكن بالرغم من هذا المنحى التخصيصي فإن أغلب تعريفاته لا تنصب سوى على الصفة بدل الموصوف.

ومن مظاهر ذلك اعتباره (**القصيدة عالم مكتف بنفسه، يحتاج إلى أن يطرق بابه طرقات متعددة، قارئ قوي رفيق معا حتى يؤذن له بالدخول...**)[1] حيث نستشف من هنا أبرز سمة يسم بها القصيدة بما هي كيان له وجوده الذاتي المستقل.

إن القصيدة الشعرية عند ناصف عالم شاسع وكبير، لا يمكن حصره أو تحديده، ولا حتى إمكانية تسييجه في نطاق بنية نظامية محددة. ويعني هذا أن القصيدة تبني كيانها من خلال وجودها اللغوي من جهة، ومن خلال امتناعها عن أن تكون في متناول المتلقي على اختلاف مستوياته وأنماطه.

غير أن شساعة القصيدة وامتدادها، لا يفسر أبدا اتساع رقعتها الدلالية إلى الحد الذي يعجز فيه المتلقي عن المواجهة، ذلك أن الامتداد ينطوي على صعوبة في مواجهة هذا العالم المجهول، إلى الحد الذي يمكن فيه الدخول إلى عوالم داخلية مغلقة وعسيرة. تحتاج كما أشرنا إلى وجود قارئ قوي يستطيع اقتحام الجزر البعيدة والحفر في الصخور الملقاة في عمقها الباطني، ذلك أن (**عالم القصيدة مغلق وعسير...**)[2].

ويفسر توظيف ناصف القصيدة بكونها محطة إبداعية شاقة وممتعة، اعتباره (**باطن القصيدة أروع بكثير من ظاهرها...**)[3] وهي عنده أولوية منهجية وفكرية تترجم فلسفته التأويلية للنص الشعري، كما تعكس أيضا ميله إلى الاعتراف فقط بالمعنى على حساب الشكل.

ومما يترجم توجهه هذا للعناية بالجانب الدلالي تشديده على ضرورة قراءة القصيدة قراءات متعددة، للوصول إلى دلالاتها العميقة. فمعاودة القراءة دليل على ثراء الدلالة وعمق المعنى؛ وهي أيضا

---

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم: مصطفى ناصف، ص: 06.

(2) نفسه

(3) صوت الشاعر القديم، ص: 86.

عنوان للقصيدة الجيدة الثرية لأن (**القصيدة الجيدة قصيدة ثرية في دلالاتها بحيث تبدو في القراءة الخامسة أو السادسة أوفى منها في القراءة الأولى والثانية...**)[1].

من جهة ثانية يرى ناصف أن القصيدة تنطوي على مستويات نمطية مختلفة، فمنها القصيدة البسيطة التي يسهل إدراك دلالتها، ومنها التي كلما ازددت تمعنا فيها ازددت خبرة وإلماما بمكوناتها وعلى رأسها المكون اللغوي.

2.4- وحـــدة القصيـــدة:

وسواء كانت القصيدة ذات حمولة دلالية ثقيلة، أو لم تكن كذلك فإن المهم بالنسبة للتصور الناصفي هو اعتبارها وحدة متكاملة متجانسة الأجزاء، مترابطة الأطراف، يحكمها تيار واحد يقوم بوظيفة الربط بين العناصر المتباينة.

إن القصيدة لحمة دلالية واحدة، وهذا على الرغم من وجود الأجزاء المتناقضة (أغراض ومواضيع) داخلها، ذلك أن هذا التناقض هو مجرد تناقض شكلي والأولى بالنسبة لناصف الإمساك بتلابيب الدلالة وتجاوز التقسيمات الشكلية التي قد تقتل الجسم الإبداعي الواحد.

والطريف هنا هو تأكيده على مبدإ الترابط الدلالي بين الأجزاء المتباينة بالرغم من وجود تباعد بين هذه الأطراف، فقد تكون هناك صلة دلالية قوية بين رأس القصيدة وقدمها أي بين (غرض وغرض) حتى وإن كان الظاهر يمنع ذلك، فالشكل الذي تبنى عليه لحمة القصيدة غير مهم وغير ذي جدوى. الأهم عنده هو باطن القصيدة وما يحمله من دلالات.

لقد (**أهملنا ما قد يصحب الأجزاء المتباينة من تشابك بعيد في إيقاع المعنى نفسه. أليس من الممكن أن تقع أقسام القصيدة المتباينة في معناها المتبادر المألوف في أحضان معنى كلي أوسع؟**)[2].

فالمتأمل في هذا النص يدرك تماما الرؤية التي ينطوي عليها مفهوم القصيدة عند ناصف، لأنه يصيب عمق تصوره لما ينطوي عليه من أفكار أبرزُها، وجود تشابك دلالي عميق يجمع بين أغراض القصيدة بالرغم من تباين أغراضها التي تبقى مجرد أشكال يضطر الشاعر للخضوع إليها تلبية لقانون إبداعي سائد.

ولا تقتصر نظرة ناصف هذه على القصيدة وحدها، بل يتجاوز ذلك ليشمل الشعر بصفة عامة إذ يعتبره وحدة واحدة، مفنداً بذلك فكرة الأغراض والموضوعات التي دأب الباحثون تقسيم الشعر إليها. المهم

---

(1) دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دون تاريخ، ص: 194.

(2) دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف، ص: 194

عنده هو، الإمساك (**بالتيار الأساسي الذي يربط أشياء كثيرة. ومن أهم ما ينبغي على الباحث الحديث الآن أن يتبين بطريقة عملية وحدة الشعر وفساد فكرة الموضوعات...**) [1].

إلا أن الإمساك بالتيار الأساسي الرابط بين هذه الأغراض، يستدعي أولا معرفة كُنهه. فما هو هذا التيار الذي يسري في أجزاء القصيدة؟ والذي يقوم بوظيفة الربط الدلالي بين الأجزاء المتباعدة والمترامية الأطراف؟.

أولا: يرى ناصف أن القول بوجود أغراض شعرية داخل القصيدة الواحدة هو تمزيق لجسدها الواحد وتكريس لمبدإ الأجزاء، وهذا ما يناقض فكرة أن القصيدة هي تدفق شعوري واحد ناتج عن تجربة شمولية غير متقطعة البنية.

والواقع أن الإقرار بالتجزيء، هو دليل التفكك الذي قد يصيب العقل الذي تصدر عنه هذه التجربة، وقد يؤدي إلى اتهام هذا العقل بعدم القدرة على الربط، وبالتالي يصبح كل ما يصدر عنه سطحي وساذج، وهو المبدأ الذي رفضه مصطفى ناصف رفضا قاطعا واعتبره دليل عجز قد يعتري العقل العربي ومنه الإبداع بصفة عامة. وهكذا (**تبدو القصيدة ممزقة، ويبدو عقل الشاعر مفككا، ويصور العقل العربي في صورة ساذجة تخلو من الربط والوحدة وينسجم عند الباحثين مع قضايا أخرى مسرفة عن سطحية العقل العربي...**) [2] تبعا لهذا التصور يمكن اعتبار التيار الواحد الذي يربط أجزاء القصيدة هي الدفقة الشعورية الواحدة التي تصدر عن الشاعر وتستقر في العمق الباطني القصيدة الشعرية. إنها الهم الواحد أو الهاجس الوحيد الذي يسكن عقل الشاعر والذي يجسده في النص عبر هذه الأغراض التي لا تغدو أن تكون فقط اغراضا شكلية وعرضية، فـ (**الشاعر يتحدث من خلال العرضي عن الجوهري، ومن خلال المديح والهجاء والرثاء عن مشكلات الإنسان التي يواجهها باستمرار على الرغم من اختلاف الزمن والثقافة**) [3]. ويهمنا هنا أن نشير أيضا استنادا إلى فكرة وحدة القصيدة أن نهج ناصف في تقريب المتباعد والتأليف بين المتناقضات داخل عالم القصيدة، لا يقتصر على الأغراض والموضوعات بقدر ما يشمل أيضا المكونات والوحدات الدلالية الصغرى والصور والرموز وكل العناصر التي تتفاعل فيها، وسنرى لاحقا كيف سيتم الربط بين المطر والفرس أو بين الناقة والحمار الوحشي، كرموز سيجتهد ناصف – طبقا لتصوره التأويلي – في إظهارها كعناصر متداخلة ومترابطة فيما بينها.

---

(1) نفسه، ص: 232.

(2) نفسه، ص: 233/ 234.

(3) نفسه، ص 232.

وسواء اعتبرنا القصيدة الشعرية عالما ممتدا وشاسع العمق، أو اعتبرنا هذا العالم كيانا بلا حدود، فإن الأهم بالنسبة لنا هو ضبط الرؤية الفلسفة/ النقدية التي يصدر عنها ناصف والتي تتلون من خلالها كافة إنتاجاته المعرفية في مقاربة النص الشعري.

إنها الرؤية الهيرمونطقية التي تتفتح على الحقيقة سواء كانت مستترة في القصيدة الشعرية أو شملت الوجود بأسره – وسنرى لاحقا مظاهر الحضور الفلسفي الوجودي الهيدغري – الذي تأثر به ناصف، وكذلك الفلسفة الفنومينولوجية، كيف تلاقحا وعملا جنبا إلى جنب على ميلاد المفاهيم القرائية التي حظيت بها الرؤية الناصفية للقصيدة الشعرية القديمة. ويبقى مفهوم القصيدة الشعرية هنا على رأس هذه المفاهيم، فقد رأينا من قبل أن الكلمات في النص هي سياقات متداخلة تكوّن في اجتماعها بؤرا دلالية نابضة بالحياة، وأكدنا من خلال ذلك على الطابع المتحرك للنص، فالنص ليس معطى جامدا بل هو عالم تتحرك بداخله كافة المكونات البلاغية والدلالية.

3.4- إيقـــاع القصيـــدة:

وينطبق – أيضا – هذا المفهوم أكثر على القصيدة الشعرية، ففي التصور الناصفي نعثر على مفاهيم هي أحق من غيرها بالدراسة والتحليل، نظرا لطابعها الحداثي المستفز لأفق انتظار القارئ العربي العادي، فقد دأب هذا القارئ على اعتبار القصيدة الشعرية تنطوي على نظام إيقاعي/ موسيقي يماثل النظام العروضي المعروف وهذا معروف وبديهي ما دام أن جذور الثقافة النقدية العربية أكدت على أن (الشعر **كلام موزون مقفى دال على معنى**)[1].

إن المسألة في التصور الناصفي تحتاج إلى قليل من التأمل، فالأشكال العروضية – بما تنطوي عليه من دقة الانتظام – تسيء إلى القصيدة أكثر مما تحسن إليها.

إن قياس الشعر من خلال هذه القوالب الخارجية، عمل لا يساعد على فهمه، لأنها هنا تماثل بين أشكال ذات معنى (الأبيات الشعرية) وأخرى خالية من المعنى (الأشكال العروضية) بحثا عن معنى ممكن من خلال هذا التماثل، لأن (**الوزن عمل صناعي، وكلمات الشاعر هي وحدها الحقيقة الحية المتميزة دائما من كل تلك الصور التي تقابلها. وليس من الممكن في بداهة العقل أن يسوي بين شكل ذي معنى وشكل خال من المعنى. والمعاني أو الكلمات بوصفها دلالة رمزية هي التي تعطي الإيقاع في اللغة والشعر واقعه الحي المتميز...**)[2].

---

(1) نقد الشعر: قدامة ابن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص: 08.

(2) الوجه الغائب: مصطفى ناصف، ص: 180.

يهمنا من خلال هذا السياق أن نبيِّن المفهوم الناصفي للقصيدة الشعرية الذي ينزاح كثيرا عن باقي المفاهيم والتعريفات، حيث يُمكن القول إجمالا إن وجه الاستثناء ينسحبُ تارة على جوهر النص الشعري، بما هو معطى خارجي لا تقابله بالضرورة ذات مؤوِّلة حسب الرؤية الفنومينولوجية للأدب. وعليه فليس من الضروري قيامه على أشكال أو أغراض ومواضيع. كما ينسحب أيضا على المعيار الإيقاعي الذي هوفي نظره ليس من صميم الشعر، خلافا لما اعتدنا عليه وبالتالي فإن المعوّل عليه في بناء تصور للشعر واستخلاص معالمه، رهين بتغيير رؤيتنا للكلمات التي هي أجسام حية. إذ كلما احتلت مكانتها داخل الأبيات أصبحت هذه الأخيرة بدورها أجساما (**فالأبيات أجسام حية وليست تفعيلات ميتة،والكائنات الحية تتشابه،ولكنها لا تتماثل تماثلا تاما...**)[1].

لقد ارتأينا أن نحصر المكونات التي تحدد الرؤية الناصفية للشعر في: الكلمات – الوحدة – الإيقاع، نظرا لأهمية هذه العناصر من جهة كونها محددات هذه الرؤية، وأيضا من جهة أنها الأكثر تجاوبا مع فلسفة ناصف في تلقيه للشعر. لكن دون إهمال جوانب أخرى لا تقل أهمية عنها. وسنرى لاحقا أثناء حديثنا عن "القصيدة العربية القديمة ومشكلات الفهم" كافة القضايا التي تطرق إليها هذا الناقد بتفصيل.

---

(1) الوجه الغائب، ص: 180.

خلاصة الفصل الأول:

بعد استعراضنا لمفاهيم: القراءة، القارئ، المقروء، عند مصطفى ناصف، هل استطعنا الإجابة عن السؤال/ المنطلق الذي افتتحنا به فصلنا الأول؟ هل بإمكاننا الآن فهم ثوابت، ومرتكزات الاستراتيجية العامة التي ينطلق منها في تلقيه للنصوص الشعرية القديمة؟ هل بإمكاننا ضبط مكونات الرؤية التي حكمت مفاهيمه القرائية؟

يمكن الإجابة عن هذين السؤالين بالنظر إلى المصادر الفلسفية والمعرفية التي أطرت منظور مصطفى ناصف للقراءة وأجهزتها الإجرائية.

وهو منظور لم يكن ليتأتى لنا لولا تخصيصنا مدخل الكتاب لرصد الأصول الفلسفية لنظرية التلقي والتي حصرناها اختصارا في الفلسفة الظاهراتية ونظرية التأويل.

يبدو أن ناصفا أخذ كثيرا عن الفلسفة الفينومينولوجية، ما مَكَّنَهُ من تطوير رؤيته التأويلية للنصوص الأدبية، خصوصا جانب الوعي القصدي وعلاقة الذات بالموضوع، والمفاهيم المرتبطة باللغة/ الكلمات والمعنى والدلالة وكافة العناصر التي وجدناه ينفرد فيها بالابتكار والتجديد.

لقد كانت حصيلة الانفتاح الفلسفي الذي مارسه هذا الناقد على هذين الحقلين المعرفيين "الظاهراتية – التأويل" بروز مقاربة لا تؤمن بالشمول بقدر ما تؤمن (بما يشبه السباحة تحت السطوح)[1].

إن القراءة التأويلية هي القدرة على الغوص تحت سطح النص، خصوصا إذا كان هذا السطح عبارة عن ماء متجلد، والقارئ هو الذي يستطيع الارتماء إلى العمق بقليل من الانحناء وكثير من الصبر والمهارة، في حين يمكن القول إن المقروء/ النص هو تماما هذه الطبقة الصلبة من الثلج التي تحوي في عمقها/ قعرها الحركية اللامتناهية للمياه.

إن القراءة الناصفية هي هذه المغامرة المحفوفة بمخاطر الغوص، والبحث عما يجري داخل النصوص من محاورة ومن نمو ومن التقاء.

والقارئ ليس بالضرورة هو ذاك المتسلح بأحدث المناهج العلمية، إن هذه الأسلحة في النظر الناصفي "مناهج نسبية" أي أنها ذات مفعول محدود لأن ذخيرتها – غير حية – وبالتالي يجب على القارئ الاعتماد على طاقته، وإمكاناته الذاتية والفكرية والوجدانية للخروج من عمق السطح أو الخوض بعيدا دون عودة.

لهذا اشترط ناصف في القراءة شرط التفاعل. لأن العملية برمتها فن، والفن يتطلب ليس فقط المناهج العلمية الصارمة بل يتطلب عكس ذلك، الجوانب اللاعلمية كالحدس والتأمل، أي تلك التي تغرف

(1) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 177.

من معين التصوف مثلا. إن الرؤية الناصفية لفعل القراءة هي رؤية انفتاحية، أي أنها تنطلق من وجوب انفتاح الذات على الوجود بما هي ذات مُحاورة لهذا الوجود. ويعني فعل الانفتاح عدم الانحصار فيما يمكن أن يُقيد هذه الذات. كالبنية مثلا، أو الإطار... فلا غرابة إذن أن ينعتق النص بدوره من قبضة التحديد.

إن النص عالم مترامي وشاسع. ظاهره اختلاف المواضيع والأغراض، لكن باطنه عكس ذلك، إنه شبيه بما يوجد تحت السطح، حيث التقاء المتباعد وانسجام المتنافر، وهذا يدل على وجود تيار داخلي يربط بين المتناقضات ويصهرها في بوتقة دلالية عميقة القرار.

إن القارئ هو الذي يمتلك موهبة فك الالتباس. وبدون هذه الموهبة لا يمكنه تجاوز قشرة النص، فبالأحرى تمثل المتناقضات والتوحيد بينها. إن هذه الموهبة تحتاج إلى ما يجعلها قادرة على الاشتغال، لهذا تستعين بالطاقات العقلية ومختلف المصادر المعرفية الأخرى لصنع مفاتيح القراءة. هكذا نجد ناصفا يحدد الشروط التي تستوجبها هذه القراءة، مشددا على ضرورة الالتزام بها عند كل لقاء بالنص بعيدا عن إملاءات المنهج، وجفاء العلم. لهذا يرى أن شروط القراءة يجب أن تنسحب أيضا على القارئ الذي ينبغي أن يجمع إضافة إلى ثقافته وموهبته، المكنونات الوجدانية فيه، فهو مطالب بأن يحب ما يقرؤه، أو على الأقل أن يبدي مشاعر التعاطف والاعتراف به، كآخر مختلف عن وعي اللحظة التي يُقرأ فيها ومُنخرطا في نفس الوقت في تأثيثها.

فلا فائدة إذن في قارئ متسرع يرى المعنى قريبا أمام قدميه، إنها القراءة المستعجلة والمطبوخة على نار دافئة تلك التي تتكسر على صلابة القشرة الأولى.هذا ما يلاحظه مصطفى ناصف وما يدعو له في بلورة مشروعه القرائي الحداثي.

إن القارئ يقارب النصوص (**متعاطفا ومندهشا، ومشاركا في إنتاج دلالاتها، متجاوزا الأحكام القيمية التي عصفت بالنقد العربي ردحا من الزمن...**)[1].

إنه القارئ منظورا إليه من خلال الرؤية التأويلية التي تدعو إلى معانقة النصوص، واحتضانها ومحاورتها بثقة، لأن عنصر الثقة هو اللبنة التي يتأسس بموجبها صرح القراءة وهيكلها المتماسك.

وقد رأينا من خلال هذا الفصل كيف أن لهذا القارئ حضورا متعددا ومتنوعا، فهو قارئ نمطي يتحلى بالمواصفات الاستثنائية التي قلما نجدها في الأنماط العادية، كما أنه القارئ الصبور الذي يعاود فعل القراءة مرات ومرات وكأنه بذلك يشقق صلابة السطح بمعول التأويل. لهذا رأينا أن شق البنية السطحية للنص واختراقها تستدعي قارئا قويا، فقد حرص ناصف على ضرورة وجود قوة كامنة في فعل القراءة، فقد رأينا أن القراءة نفسها تشبه المصارعة حيث يتبارز القويان كل من جهته.

---

(1) الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر: عبد الغني بارة، ص: 242.

فالنص يتقوى من خلال إغواء لغته، ومن خلال استحالة النفاذ إلى باطنه، والقارئ يزداد حضورا في إصراره على هذا الحضور، وإمساكه بمشروعية قراءته وأصالتها وعدم ارتهانه برؤية منهجية ضيقة. والقراءة من خلال هذا وذاك أرضية التباري بين الطرفين، إنها الممكن الذي ينهض على كافة الاحتمالات، فلا عيب أن يشترط لها ناصف شرط التعلم الذي لا يتأتى من خلال فرض الدروس وتسطير البنود أو تقعيد القواعد، إن شرط التعلم في التصور الناصفي يأتي بداهة من تجربة القراءة نفسها، وقد رأينا كيف أن التجربة هي مدار القراءة وقطبها الأول.

بالإضافة إلى هذا، رأينا أن ما تعنيه تجربة القراءة عند ناصف ليس هو ما تعنيه عند غيره. فقد أولى لها حيزا هاما في مشروعه القرائي، واعتبرها محور الحركة التي تقوم عليها رؤية القارئ، لأنه قرنها بتجربة الحياة ومن ثم ربط بين القراءة، النص، الحياة، ليجتمع الكل في هدف واحد هو الفهم كاستراتيجية مركزية.

إن فهم النصوص يستدعي قبليا الانحناء إليها والتسرب إلى بواطنها والتكيف مع هواجسها ولا يتأتى هذا إلا بواسطة التجريب والمعاناة مع المقروء، لكن صدقية التجريب وفاعليته رهين أيضا بمدى الانسجام الممكن بين القارئ وبين نفسه، وقد أكدنا على ذلك عندما وجدنا أن ناصفا يعتبر تجربة الحياة هي تجربة قراءة نص، لأن الحياة عنده قراءات وعمليات تكيّف مستمرة مع الذات القارئة أولا ومع الناس. وتجدر الإشارة هنا أن معايشة التجربة التي يعبر عنها النص، تقتضي أن تثمر الإحساس الحقيقي الذي نشعر به في تجاربنا الشخصية. فقد وجدنا أن العرض التخييلي الحي للتجربة والذي تثيره فينا قراءة النص، لابد أن يكون متضمنا فعلا في تجربتنا الذاتية، ومن هنا جاز لنا أن نصف فعل القراءة الناصفية بالفعل الحقيقي.

نستخلص إذن من مجمل ما رأيناه، أن ناصفا يريد قراءة التراث الشعري العربي قراءة خلاقة، متميزة ومنفردة من حيث أدواتها الإجرائية، مهيئا بذلك كل ما يسمح بتسهيل مهمة كشف الجوانب المسكوت عنها في التراث الشعري العربي القديم.

على أن قراءة هذا الشعر لا: (**تنظر إلى الشخص فردا، بل إليه جماعة، أي على أساس أنه إنسان ينحدر من الشجرة الإنسانية...**) [(1)] إن الرؤية الناصفية لحدث القراءة تنطلق من وجوب اعتبار الإنسانية قاطبة تنحدر من شجرة واحدة. وهذا مهم بالنسبة لجيل من القراء الذين أرادوا تسييج طموحاتهم المعرفية وزادهم الفكري، ضمن مدرسة محددة تمدهم بالرؤية الواحدة والمنهج الواحد.

لقد رأينا أن طموح ناصف لا يحده جدار الرؤية أو جاهزية الإطار، وبالتالي وجدناه يعتبر أن كل نص عظيم هو كتاب الإنسانية المفتوح. فليس النص صورة لنفسية فرد، أو مرآة لعقلية شعب، ولا سجلا لتاريخ عصر. النص ينهل من ثدي الإنسانية الحلوب لاستكمال قواه الذاتية والمضمونية، ومن أجل الثورة على فكرة الإطار(إطار التاريخ، المجتمع، الفرد...).

---

(1) الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر: عبد الغني بارة، ص: 245.

لهذا كله رأيناه ينصب العداء لفكرة البنية والنظام، وهو ما سنراه لاحقا وبتفصيل خلال الفصل الثاني. أما الآن فلا يسعنا إلا أن نؤكد على الطابع الشاق والعسير لفعل القراءة، مستخلصين في الوقت نفسه أبرز ما يسم هذا الفعل من صعوبات سواء أتعلق الأمر بامتلاك آليات القراءة أم بتفعيل هذه الآليات على أرضية النص... لأن أبرز هذه الصعوبات هو الطابع الحداثي المتميز لهذه الرؤية والتي تقوم كما أشرنا إلى ذلك من قبل على اعتبار الكلمات سياقات متحررة أو هي بؤر دلالية مركزية تقوم بتثبيت النص سواء من حيث بنيته السطحية أو العميقة.

فقد نظر ناصف إلى الكلمات باعتبارها منابت أفكار، جذورها راسخة في التربة الندية للنص، أما تمظهراتها فتحضر في كل إشارة لغوية، لهذا وجب النظر إلى القصيدة باعتبارها كلمات تنطق بأصوات غير مسموعة وهو ما أكد عليه شلايرمخر مؤسس الهرمونطيقا العامة وما أكد عليه أيضا ملارميه من أن الشعر يصنع من كلمات لا من أفكار.

إن النصوص تتحدانا هذا ما نستخلصه من مجمل ما وقفنا عليه في التصور الناصفي لمفهوم القراءة، فكيف تمارس فعل التحدي؟ ما هي أبرز العناصر التي تؤكد خصوصية النصوص والتي تجعلها كيانات حية كما يقول ناصف؟ تلك هي أبرز الأسئلة التي نتوخى الإجابة عنها من خلال الفصول القادمة للكتاب.

الفصل الثاني

مكونات الرؤية النقدية في قراءة التأويل

الفصل الثاني

مكونات الرؤية النقدية في قراءة التأويل

مقدمـــة:

بعد تحديدنا لمفاهيم القراءة عند مصطفى ناصف بما في ذلك مفهومي القارئ والمقروء. ننتقل في هذا الفصل إلى تخصيص هذه المفاهيم ودراستها في ضوء قراءة التأويل، أي قراءته للقصيدة العربية القديمة.

ومما تجدر الإشارة إليه الآن أن المقصود بالقصيدة العربية القديمة هي تلك التي تنتمي تاريخيا إلى الزمن الماضي، أما إبداعيا فقد فضلنا الوقوف على تلك التي تنتمي إلى العصر الذهبي الإبداعي، أي المرحلة التي شكل حضور النص الشعري فيها حضوراً ناضجاً، سواء تعلق الأمر بالعصر الجاهلي أو بالعصور اللاحقة.

فلا ريب أن القصيدة العربية القديمة عرفت نضجا إبداعيا ليس من خلال إشراقاتها الفنية فحسب، بل ومن خلال اقترانها بالخوارق والمعجزات في لاوعي المتلقي العربي القديم. وهو الأمر الذي جعله يقرنها بالسحر والجن مثلا، أما على الصعيد الرسمي فقد تجسد النضج في واقع الأمر بتعليق النصوص المكتملة فنيا على جدار الكعبة المشرَّفة، إعلانا للتميُز من جهة، وترسيخاً لمبدإ الخرق من جهة أخرى، وهذا ما يؤكد عليه الدكتور جابر عصفور عندما يقول: (**هكذا قرأنا في التراث العربي عن الملوك الذين كانوا يأمرون بحفظ القصائد وتعليقها، الملوك الذين كانوا يفعلون ذلك إعلانا عن التميز الإبداعي. لكن من زاوية الاعتراف بالمكانة الاجتماعية والإقرار بالقيمة الاعتقادية للقصيدة التي تعلق بالصدور، وتؤثر في النفوس وتفعل فعل السحر في السامعين**) [1].

وطبيعي أن يعبر العربي عن اعتزازه بمكانة الشعر عنده، ويعبر عن هذا الاعتزاز باختيار مكان التعليق ذي الدلالة الدينية الواضحة. وهذا وجه آخر من وجوه اقتران الديني بالدنيوي عنده. لكن بالنسبة لنا فإن اختيار النماذج الشعرية القديمة من مخزون الذاكرة الذهبية هو عمليا مساهمة في بلورة النقاش حول إشكالية الشعر القديم من حيث بنيته الفنية الإبداعية الفريدة، ومن حيث إشكالية التعاطي المنهجي مع هذا الموروث الضخم.

فقد ظل الشعر العربي القديم حاضرا في كل الأزمنة المتعاقبة، إما كنموذج يُحتذى أو كموضوع للدراسة والتحليل.

---

(1) غواية التراث: د. جابر عصفور، كتاب العربي، العدد 62 أكتوبر 2005، ص: 43.

وهكذا لم تكن القصيدة بنية فنية متماسكة الأجزاء، وذات عمق دلالي وجمالي فحسب، بل كانت أيضا، بؤرة لاستخلاص الرؤى، والقيم المختلفة التي عايشها العربي في معانقته للصحراء، أو خروجه للقتال. وكانت أيضا خطابا للتعبير عن الوجود الذاتي أو الجماعي والتباهي به؛ علاوة على كونها سجلا للتدافع والصراع.

غير أن الأمر يختلف عندما يتعلق بإشكالية التعاطي المنهجي مع هذا الموروث الكبير، فقد فجر الشعر القديم إشكالية التعامل معه من زاوية منهجية محددة. وفرض على الدارسين الاختلاف في جميع المقاربات التي تناولته إلى حد بلغ معه الاختلاف إلى محاولة الهيمنة الفكرية وإقصاء الآخر (النقيض المنهجي).

والحق أن الاختلاف هو أساسا اختلاف في الرؤى المذهبية التي تنطلق منها كل محاولة لدراسة هذا الشعر، وهذا وجه من وجوه أزمة ما يعرف بالحداثة في الثقافة العربية التي ارتبطت بإشكالية العلاقة مع الآخر/ الغرب في قراءة الأنا/ الذات.

وهنا يمكن القول إن كافة الأزمات الفكرية والمنهجية التي عرفها الفكر العربي المعاصر، هي أصلا نابعة من عدم الحسم النهائي في إشكالية العلاقة بين الأنا / الآخر، أو النحن/ الآخرون.

لقد ظلت هذه المقولة حاضرة في معظم الدراسات النقدية العربية، وأصبحت تمثل الإشكالية المركزية التي تؤسس لبناء معظم الأفكار والدراسات المعاصرة. وأدى عدم الحسم فيها إلى الاضطراب والتشويش في فهم الذات العربية المعاصرة، بما فيها جانبها الفكري والإبداعي، إذ كيف نقرأ هذا الماضي؟ هل من وجهة نظر منفتحة كلية على الثقافة الغربية؟ أو من وجهة نظر ثقافية عربية ماضوية محضة؟ أم من خلال التوفيق بين النظرتين؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، تطالعنا عدة كتب قيمة، لعبت دورا هاما في تعميق النقاش الدائر حول إشكالية المنهج في قراءة التراث العربي عامة، والشعري بوجه خاص. ومن هذه الكتب التي تناولت إشكالية العلاقة مع التراث نذكر: **(نحن والتراث)** للدكتور **محمد عابد الجابري**، الذي ناقش فيه القضية واعتبر أن **(مشكلة المنهج بالنسبة لموضوعنا ليست مشكلة اختيار بين منهج تاريخي وآخر وظيفي وثالث بنيوي... إلى آخر القائمة، قد يصلح هذا في ميدان وقد لا يصلح في ميدان آخر، ولكن جميعها لا تصلح إلا عندما يكون الموضوع منفصلا عن الذات...)** [1] وبالتالي فلابد من إبعاد الموضوع عن إسقاطات الذات.

كما نذكر أيضا كتاب **(النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية)** للدكتور حسين مروة الذي خصص مدخلا هاما للإجابة عن سؤال المنهج في التعامل مع التراث الفكري العربي حيث يرى أن: **(المنهج المادي التاريخي وحده القادر على كشف تلك العلاقة، ورؤية التراث في حركيته التاريخية، واستيعاب قيمه**

(1) نحن والتراث: د. محمد عابد الجابري، المركز الثقافي العربي، الطبعة 3، السنة 1982، ص: 30.

النسبية، وتحديد ما لا يزال يحتفظ منها بضرورة بقائه وحضوره في عصرنا كشاهد على أصالة العلاقة بين العناصر التقدمية في تراثنا الثقافي، وبين العناصر التقدمية في ثقافتنا القومية في الحاضر...) [1].

أما على الصعيد النقدي فلا مجال للتغاضي عن كتاب: (قراءة التراث النقدي) للدكتور جابر عصفور الذي خصصه لتفصيل أوجه الإشكال في التعامل مع الموروث النقدي من منظور حداثي عصري، مذكرا بتفاعل عناصر الأزمة وحضورها على كافة مستويات الوعي العربي المعاصر، ومن هنا فهو يعتبر أن **(قراءة التراث النقدي عملية تاريخية متكرر ومتغيرة، وذلك من حيث ارتباطها بطرح متجدد لأسئلة أساسية، ثابتة، في كل مرحلة أدبية أو مدرسة نقدية، ومن حيث ارتباطها – في الوقت نفسه – بإجابات متغيرة بتغير هذه المراحل والمدارس)** [2].

لقد مارست هذه النماذج فعل القراءة من منظور البحث عن الجوانب المشرقة التي تكمن في التراث العربي، إيمانا منها بوجود عناصر حية بداخله، تستطيع التفاعل الإيجابي مع قضايا ومشكلات الحاضر. ومن ثمة فقد انطلقوا ليس من رؤية تمجيدية لهذا التراث، بل من رؤية موضوعية تؤسس للربط العضوي بين الحاضر والماضي وكذلك على أساس اقتراح حلول لمعضلات هذا الحاضر المتخلف من الماضي المشرق نفسه.

وإذا كانت نظرة هؤلاء نظرة موضوعية وعقلانية، فهي بعيدة كل البعد عن بعض المحاولات الأخرى التي سعت من خلال الارتماء في أحضان الحداثة الغربية إلى احتقار العقل العربي والازدراء، به مساهمة بوعي أو بدونه في تعميق الشرخ الثقافي العربي المعاصر. وهي محاولة نابعة أصلا من الانبهار بالعقل الغربي ومنجزاته، لأن **(الانبهار بالعقل الغربي ومنجزاته، واحتقار العقل العربي ومنجزاته تقع في قلب الشرخ الثقافي الذي يعيشه الإنسان العربي بدرجات لا تتفاوت كثيرا من جماعة عربية إلى جماعة عربية أخرى...)** [3].

لن نفصل الحديث في هذا الجانب الإشكالي الآن، لأننا سنخصص المبحث الأول لهذا الفصل للحديث عن المحدثين وإشكالية المنهج في قراءة التراث الشعري العربي، والتي كانت أصل كل الدراسات التي انصبت على الشعر القديم، لكن بالعودة إلى ما صدرنا به هذه المقدمة، فإننا نؤكد على الطابع الاعتباري الذي يقف وراء اختيارنا للمراحل الذهبية التي عرفتها القصيدة العربية، وهي المرحلة التي حركت أقلام المتلقين العرب اعتزازا منهم بهذا الشعر.

---

(1) النزاعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، حسين مروة، ج1، الطبعة 04 السنة 1981، ص: 06.

(2) قراءة التراث النقدي: د. جابر عصفور، ص 45.

(3) المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، د. عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، ع 272، سنة 2000، ص: 31.

المبحث الأول

تلقي النص الشعري وإشكالية المنهج.

لابد من الإقرار بدءا، أن قراءة المحدثين للنص الشعري وفق آلية منهجية معينة، تطرح أكثر من إشكال. فعلاوة على احتمال تطويع النص لمقتضيات المنهج وما ينتج عن ذلك من عدم الانسجام بين الطرفين: القارئ/ المقروء، يُطرح موضوع الاختيار المنهجي، كأحد أبرز الإشكالات المرتبطة بهذا الموضوع.

وعليه، فإن قضية الاختيار تدفع كل الدارسين إلى تحديد الأجوبة الواضحة حيال الأسئلة الرئيسية والمستعصية، إذ نتساءل: لماذا اخترت هذا المنهج بالذات ولم أختر غيره؟ ما هي دوافع الاختيار عندي؟ هل هي دوافع إيديولوجية أم معرفية بحتة؟ ما درجة إيماني بهذا المنهج؟ وهل قناعتي به قابلة للتغيّر مع ظهور مناهج أخرى؟

إذن تحتل قضية الاختيار المنهجي مكان الصدارة في كل نقاش حول إشكالية قراءة التراث الشعري، ولابد من تناول هذه المسألة بعيدا عن التحيز المنهجي لأي الاختيارات الممكنة.

بالنسبة لموضوعنا باتت إشكالية المنهج في الدراسات العربية موضوعا عالقا لم يحسم فيه بعد، بالرغم من سيل الدراسات النقدية التي عرفتها هذه القضية، ولا يمكننا الحسم في ذلك بالقول إن هذا المنهج هو الصالح أو هو وحده القادر على كشف مكنون النصوص بطريقة إطلاقية كما نرى في دراسة بعض المحدثين.

والسبب في ذلك – وهذا جزء من الإشكال العالق – يعود بالأساس إلى بنية الثقافة النقدية العربية المعاصرة التي تعرف حالة عدم الانسجام بين مكوناتها الذاتية، وصراع هذه المكونات بحكم اختلاف المذاهب والرؤى والمواقف...

وقد أشرنا في بداية هذا الفصل، إلى أن المظهر الرئيسي في هذه المشكلة يعود إلى قبول أو رفض ثقافة الآخر الوافدة من بيئات معرفية بعيدة من حيث الخصوصيات التاريخية والحضارية عن تراثنا العام والشعري بوجه خاص، وهذا ما يدفعنا إلى اعتبار العلاقة التي تربطنا بالآخر الثقافي هي جوهر الاختلاف بين دارسي الشعر العربي القديم.

وليس المشكل وليد اللحظة الراهنة، وهذا ما يجب الاعتراف به أولا، بل هو حاضر داخل ثنايا الثقافة العربية منذ زمن بعيد، يمتد إلى بداية ما عُرف بالنهضة العربية، التي عرفت بزوغ مشاريع الإصلاح الفكري والاجتماعي على يد مجموعة من الرواد. وبالتالي فإن مشروع النهضة بقدر ما هو حلم استشرفته

اللحظة العربية الحديثة، بقدر ما طرح عدة إكراهات وصعوبات، استحالت في معظم الأحيان كوابيس تقض مضجع الإنسان العربي وتحيله على الانتظارية والعدمية..

ومن هذه العوائق الذاتية المرتبطة بخصوصية الثقافة العربية ما فتح من نقاش حول إمكانية انسجام مكونات الثقافة العربية وتعايشها مع الموروث الشعري القديم، وقبلها طُرح نقاش حول أصل أو بداية تلقي الشعر القديم. فما هي اللحظة التي تسرب فيها الفكر الغربي بنظرياته النقدية المختلفة داخل البيت الثقافي العربي؟ متى كان الدخول رسميا؟ ومن هم رواده؟ لنبدأ إذن ببداية العودة إلى الشعر.

1- تلقي المحدثين للنص الشعري القديم:

1.1- إرهاصات التلقي الأولى:

نعتبر البداية مشكلة في حد ذاتها، لأنها أدارت نقاشا طويلا بين المدارس الأدبية التي ظهرت منذ عصر النهضة إلى الآن، ليس من حيث السبق التاريخ الزمني، بل من حيث أصالة ومشروعية العودة لقراءة التراث الشعري.

ونقصد بالإرهاصات الأولى، لحظة الانطلاق نحو بعث هذا الشعر. وهي لحظة محددة زمنيا بظهور بوادر الإصلاح الشامل الذي طمحت إليه بعض النخب العربية، والتي رأت أن النهوض بالشعر الحديث رهين بإحياء القديم منه، وبالتالي فالأمر يتطلب قراءة هذا القديم والبحث فيه عن القيم والمواضيع التي لا زالت صالحة من حيث الفاعلية الإبداعية والتأثير الاجتماعي. أما الثاني فيرتبط بهاجس البحث عن حداثة مفقودة بين دهاليز الشعر القديم، فأصالة العودة تكمن في ربط الحاضر بالماضي ربطا عضويا من حيث أن البحث عن الحداثة رهين بتحديث المناهج والرؤى وتجديد النظرة إلى كل ما هو قديم.

لقد عرفت النهضة العربية في مجال الأدب مدارس نقدية مختلفة، يمكن اعتبارها محطات متتالية تعاقبت على قراءة الشعر القديم، لكن بدافع الإجابة عن حاجات المذهب الفني الذي تنتمي إليه. فمدرسة البعث والإحياء مثلا سعت إلى بحث الجزالة اللغوية، ناهيك عن المغزى الأخلاقي والقيمي للشعر. أما الرومانسية فقد ركزت على التعبير الوجداني، وبعدها جاءت مدارس أخرى سعت إلى قراءة الشعر من منظورات مختلفة، نذكر منها الحركات المرتبطة بالمناهج الحديثة. هكذا فكل محطة تعتبر نفسها نقطة الانطلاق والعودة، وبالتالي فهي ترفض الأخرى وتسعى إلى نزع سبقها الزمني وشرعيتها التاريخية.

وهذا ما أشار إليه جابر عصفور الذي رأى أن (**كل حركة نقدية أو أدبية جديدة كانت تعود إلى التراث الشعري بوجه عام، والجاهلي بوجه خاص، لكي تخضعه إلى تقنيات قراءاتها الجديدة وآلياتها التفسيرية الموازية، وذلك ابتداء من زمن الإحياء الذي راده محمود سامي البارودي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى زمن الحداثة التي رادها – وأصبح علما عليها – أدونيس – في النصف الأول من**

القرن العشرين، **وفي كل مرة كانت تتكرر المحاولة التجديدية لرؤية الشعر القديم بعدسات الحركة التجديدية ومراياها واصطلاحاتها في الوقت نفسه...)** [1].

لقد أغنت هذه البدايات حقل الدراسات النقدية فعلا... لكنها بقيت رهينة التصور التمجيدي لنزعتها المذهبية، خصوصا ما تعلق بمحاولات البحث عن إرهاصات هذا المذهب أو ذاك في الشعر القديم، وهذا في حد ذاته وبقدر ما هو تعبير عن الحرص على تأكيد أصالة هذا الشعر بقدر ما هو وبدرجات متفاوتة، للتأكيد على شرعية المذهب النقدي التاريخي بالقول إن الشعر العربي نفسه يكرس توجهاته الرئيسية.

كل بداية إذن تعبِّر عن مرحلة أدبية معينة، وتستجيب لشروط موضوعية وتاريخية، لكن متى بدأ المحدثون في تلقي الشعر القديم؟ وما هي البداية الجذرية التي أسست لفعل التلقي لا على المستوى التاريخي فقط بل والأكاديمي أيضا؟

إذا كان تعدد البدايات يفرض علينا القول بكونها مجرد محطات مشرقة في تاريخ تلقي الشعر القديم، فإن البداية الجذرية التي انطلقت معها محاولة قراءة هذا الموروث أخذت مظهرين اثنين:

1.1.1- البداية الجذرية الأولى: (رؤية طه حسين التشكيكية)

يرى الدكتور جابر عصفور أن هذه البداية التي دشنتها مدرسة الدكتور طه حسين يمكن اعتبارها بحق جذرية لأنها حاولت الانطلاق من التشكيك في كل المعطيات المرتبطة بالشعر القديم، ابتداء بلغته وانتهاء بحضوره التاريخي. أي صدقية انتمائه إلى عصره – الشعر الجاهلي – ولهذا فإن **(أول شيء أفجؤك به في هذا الحديث هو أنني شككت في قيمة الأدب الجاهلي وألححت في الشك، أو قُل الحَّ عليَّ الشك، فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر، حتى انتهى بي هذا كله إلى شيء إلا يكن يقينا فهو قريب إلى اليقين. ذلك أن الكثرة المطلقة لما نسميه أدبا جاهليا ليس من الجاهلية في شيء، وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام...)**[2].

إذن هل نفهم من هذا أن مدرسة طه حسين التي هي حصيلة الانفتاح المبكر على الغرب، هي نموذج لأزمة تطبيق المناهج النقدية الغربية على الموروث الشعري العربي القديم؟ هل القول بعدم انتماء الشعر الجاهلي إلى بيئته وعصره هو مظهر عدم الانسجام بين المكونات الذاتية للثقافة العربية؟

لنترك الإجابة عن هذه الأسئلة إلى حين، ولنعد إلى ما نعتبره بداية جذرية في العودة إلى الماضي الشعري وقراءته وفق الآليات التفسيرية الحديثة كما رأيناها مع مشروع طه حسين القرائي...

---

(1) غواية التراث: جابر عصفور، ص 9.

(2) في الأدب الجاهلي: د. طه حسين، دار المعارف بمصر، الطبعة 10، ص: 65.

من العوامل التي تدفعنا إلى اعتبارها بداية جذرية، كونها تمثل قطبا ثقافيا ظل يحوم حوله مجموعة من الرواد الذين تتلمذوا على طه حسين بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بحيث ظل هذا القطب يجتذب إليه أسماء نقدية وازنة منذ ظهوره إلى الآن، ومنها ما نقرأه للدكتور جابر عصفور الذي يعترف **(أنني تلميذ صغير في مدرسة طه حسين التي لا يخلو واحد من المنتسبين إليها من غواية التراث الأدبي الذي اقتحمته ولازمته، فانغوى بهذا التراث قراءة ودرسا، شرحا وتأويلا، تعميما وتخصيصا. ولكني بقدر ما تعلمت من طه حسين وتأثرت به، تعلمت من تلاميذه الذين تتلمذت عليهم بشكل مباشر أو غير مباشر، ابتداء من شوقي ضيف، ويوسف خليف، وعبد العزيز الأهواني، وسهير القلماوي، ومحمد النويهي، مرورا بمصطفى ناصف ولطفي عبد البديع، وعبد الحميد يونس، وانتهاء بصلاح عبد الصبور، وفاروق خورشيد، وعز الدين إسماعيل...)** [1].

هذا النص إذن، بقدر ما يحدد لنا موقع الدكتور مصطفى ناصف في سياق تلقي المحدثين للنص الشعري القديم بقدر ما يرسم لنا خطا تاريخيا يعكس سيرورة هذا التلقي من منظور البداية الجذرية الأولى التي دشنها طه حسين..

ولنعد الآن إلى فحص آلياته القرائية لتأكيد طابعها الجذري بشكل ملموس. فقد أشرنا سابقا إلى أن هذه البداية هي بحق جذرية لأنها حاولت الانطلاق من التشكيك في كل المعطيات اليقينية المرتبطة بالشعر الجاهلي القديم. الأمر هنا طبيعي لأن الدكتور طه حسين كان يملك من المعارف المختلفة ما خول له تبني الشك في هذا الشعر. والأمر غير الطبيعي إذن هو ورود هذا الشك في سياق ثقافة اليقين التي كرستها الذهنية العربية لزمن طويل، وفي سياق الالتفاف حول التراث والدفاع عنه بطريقة تراثية. أما إذا افتحصنا البنية المعرفية التي ينطلق منها تلقي طه حسين لهذا الشعر المشكوك في تاريخيته، فنجده يصدر عن ذهنية ثقافية مختلفة المشارب والتوجهات، بحيث **(تجتمع في فكر طه حسين ونقده كما يرى البعض رؤيتان فلسفيتان متعارضتان، هما تلك الصادرة عن الفلسفة التنويرية بما فيها من عقلانية، والفلسفة الوضعية ذات التوجه الحسي التجريبي، هذا بالإضافة إلى الرؤية الفلسفية والمنهجية المغايرة، بل المتعارضة مع الآخرين والمتمثلة بالفلسفة الديكارتية كما اتضح في منهجه الشكوكي...)** [2].

وليس غرضنا رصد القيمة العلمية لهذا الناقد الجذري بقدر ما نتوخى إبراز مصادر المعرفة العقلانية التي أفرزت لديه تلك الآليات التفسيرية المتماسكة والمتنوعة. والتي وإن اختلفت في بعض أساليبها الإجرائية إلا أنها كانت تصب جميعُها في إعادة قراءة التراث الشعري العربي القديم قراءة نقدية ثانية ومختلفة.

---

(1) غواية التراث: د. جابر عصفور، ص: 6.

(2) استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث: د. سعد البازغي، ص 99.

وهكذا كانت العودة جذرية ، ذات استراتيجية تشكيكية وأفق بنائي تصحيحي حداثي، بالنظر إلى شروط وملابسات اللحظة التاريخية التي احتضنت هذا الناقد العقلاني.

لا يسعنا الآن سوى الربط بين الرؤية النقدية التي صدر عنها طه حسين وبين هذه الاستراتيجية العامة التي انكشفت أثناء تلقيه للشعر القديم للتأكيد على الطابع الجذري لعودته من جهة، ولتبيان – لاحقا – الآثار الممتدة لأفكاره في آراء تلامذته الذين أخذوا عنه كثيرا من هذه الآليات التفسيرية الموظفة، ولا يهمنا هنا سوى العناصر التكوينية الجنينية الأولى التي أسهمت في بناء الوعي القرائي عند مصطفى ناصف. لأننا سنقف بعدئذ على هذه العناصر والتجليات لتثبيت الموقع النقدي الذي يصدر عنه هذا الأخير في لحظة من لحظات إشراقاته القرائية، ولإثبات أن حضور طه حسين في المشروع الناصفي كان حضورا قويا سيخصص له كتابا مفردا اسمه "طه حسين والتراث".

لقد مر وعي طه حسين بمراحل متطورة، من وعي تاريخي إلى انطباعي إلى اجتماعي، وكلها كانت ذات أسس علمية مبنية على رؤية ليبرالية متقدمة، هي في النهاية استجابة واعية لظروف المرحلة التي عاشتها الثقافة العربية المتسمة بهيمنة التقليد والجمود **(ولم يكن طه حسين يرى من الصراع الذي كان يعرفه آنئذ المجتمع المصري في مختلف مجالات الحياة، إلا جانبا معينا في الصراع بين البنية الفكرية التقليدية، والبنية الفكرية الليبرالية الجديدة، وقد ساهم من جانبه في إذكاء هذا الصراع من خلال مواقفه وآرائه ومناهجه التي يدعو إليها. وكما تجلى ذلك أيضا في لغته التي واكبت ذلك العصر...)** [1].

إذن كانت الليبرالية في بعدها التحرري هي نواة الرؤية الفكرية العامة التي صدر عنها الدكتور طه حسين في كل المجالات والميادين الثقافية، وهي التي تترجم في الجانب النقدي منها، الرغبة في إقامة علاقة بالموروث الشعري ذات طابع تحرري. ومعنى هذا أن التحرر والانعتاق من التقليد هو ما كان ثاويا وراء كل رأي يصدر عنه، فعندما كان انطباعيا مثلا كان يصدر عن وعي يقتضي التحرر من الذوق المجاني غير المعلل. ولما كان تاريخيا، كان يسعى إلى تحرير النص الشعري من قيود الروايات المتواترة الملغومة، وتعويضها بالبحث عن أثر البيئة والعرق في تكوين النصوص الإبداعية. وهكذا كانت استراتيجيته العامة إعادة بناء الوعي بالتراث الشعري القديم وفق الآليات الفكرية الجديدة والمستمدة من الغرب المتقدم.

يحق لنا بعد هذا التوضيح البسيط أن نعتبر بداية مدرسة طه حسين بداية جذرية، تستحق التوقف قليلا كأولية أساسية، ستساعدنا على تلمس بعض الجوانب الغامضة في الوعي القرائي عند مصطفى ناصف.

---

(1) الخطاب النقدي عند طه حسين: أحمد بوحسن: ص 21، الطبعة 1، سنة 1985، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

2.1.1- البداية الجذرية الثانية: (رؤية أدونيس الحداثية)

تعكس هذه المرحلة مشروع رؤية الشاعر السوري أدونيس الذي تفرغ لسنوات عديدة لقراءة التراث الشعري القديم، أسفرت عن إنتاج العديد من المعارف المغايرة تماما لما هو سائد ومألوف في ثقافتنا النقدية العربية. ومن هذه الإنتاجات الضخمة "ديوان الشعر العربي" **(الذي يمكن أن نعده – بالمقياس القديم – قطعة من عقل صاحبه ودليلا على مبادئه وقيمه الإبداعية...)** [1] وهناك أيضا كتاب **الثابت والمتحول: "بحث في الإتباع والإبداع عند العرب"** وهو كتاب شامل يصدر عن رؤية انتقادية عامة لآليات الإنتاج الفكري والإبداعي في الذهنية العربية، وهناك أيضا " **مقدمة للشعر العربي**" الذي يحلل فيه بعض النماذج الشعرية القديمة من منظور حداثي مختلف عن المناهج النقدية السائدة، مما يثبت بالملموس أن عودته للتراث الشعري القديم كانت عودة جذرية وتستحق أن نصفها بالبداية الثانية بعد الأولى التي يمثلها طه حسين.

ومما يزكي ما نذهب إليه الآن، وجود مجموعة من المعايير التي يمكن الاستناد إليها في قبول البدايتين قبولا موضوعيا، ومن ذلك المعيار الزمني. فالمسافة الزمنية الفاصلة بين ما كتبه طه حسين في ثلاثينيات القرن الماضي، وما كتبه أدونيس منذ ستينيات القرن نفسه تعكس بحق الفارق بين الرجلين كما تعكس أيضا اختلاف المنطلقات والشروط الموضوعية التي أسست لفعل العودة عندهما. غير أن الفرق وإن كان زمنيا بالضرورة فهو ليس كذلك على مستوى الرؤية النقدية الجذرية، وكذا الطموح لتغيير المألوف والانقلاب عليه، ومن ثم فقد وجدنا أن ما بين العودتين كانت هناك محاولات لا يمكن إلا أن تعلن الولاء إما للأولى أو للثانية لأن **(ما بين البداية الجذرية الأولى التي يمثلها طه حسين – تحديا لشروط الضرورة في عصره – والبداية الجذرية الأخيرة التي يمثلها أدونيس، في تحديه شروط ضرورة موازية ومغايرة يتكرر فعل الابتداء من حيث هو فعل كشف عما يظل في حاجة إلى الكشف. وإذا كانت محطات فرعية كثيرة، ومتفاوتة القيمة والمغزى، تقع بين البدايتين، فإن أغلب هذه المحطات تبدو إما أقرب إلى الابتداء الأول أو الأخير...)** [2].

لنعد إلى الرؤية النقدية الجذرية التي صدر عنها أدونيس في مؤلفاته السابقة لنبين ما مدى اختلافها عما سبقها. فقد أشرنا سابقا، أن البداية الثانية ارتبطت بهاجس البحث عن حداثة مفقودة بين دهاليز الشعر القديم، وهو الجهد الذي ظل يحرك بقوة كل القراءات الأدونيسية للتراث. وبما أن الهاجس كان كذلك فإن أجلى حصيلة يمكن أن نعثر عليها في كتابات هذا الناقد هو اعتباره مثلا **(طرفة بن العبد، وعروة بن الورد، وامرئ القيس، وذا الرمة، وأبا تمام، وأبا نواس، والمتنبي، والشريف الرضي، والنفري، وكثيرين غيرهم**

---

(1) غواية التراث: جابر عصفور، ص: 10.

(2) غواية التراث، ص: 11.

يعيشون حتى بطرائف تعبيرهم، في كثير من قصائدهم، في عالمنا الشعري الحاضر الذي نسميه حديثا، وأرى أنهم أقرب إلينا من شعراء كثيرين يعاصروننا ويعيشون معنا في مدينة واحدة..)[1].

لقد شكلت مثل هذه الاستنتاجات بداية التحول الذي مس بعض التلقيات العربية على صعيد رؤية الشعر القديم. وكيفيات التعاطي معه من منظور ربط الحاضر بالماضي ربطا عضويا، أي أن زمن الشعر العربي، هو واحد ما دام أن نمط الخلق فيه يبقى واحدا، ولهذا فتلقي هذا الشعر ينبغي أن يجدد آلياته بالاعتماد ليس على الشروح اللغوية أو حتى المقارنة بين الأشكال الإبداعية، بل إن المقارنة ينبغي أن تكون بين الرؤى والتجارب لهذا فهو يؤكد على أنه (**لا يجوز أن نقارن شكلا بشكل آخر. وإنما يجب أن نقارن خلاقا بخلاّق آخر، أي تجربة بتجربة، ورؤيا برؤيا وعالما بعالم، والخلاقون يتلاقون عبر العصور، عبر الماضي والحاضر والمستقبل، ويتجاوزون ويتكاملون، دون أن ينفي أحدهم الآخر، أو يعوض عنه..**)[2].

إن حداثة العودة إلى الموروث الشعري القديم، تقتضي تحديث الرؤية له وتجاوز الأنماط التقليدية التي كانت تتحكم في التلقيات السائدة، فباستثناء النقلة النوعية التي عرفتها البداية الأولى على مستوى المنهجية العقلانية، ظلت بشكل أو بآخر بنية التقليد تتحكم في ميكانيزمات العودة بمختلف أشكالها: ما بين إحياء وبعث إلى كلاسيكية تجديدية، في حين طرح التصور الأدونيسي وضعا جديدا يقتضي إعادة طرح السؤال من جديد حول الشعر القديم نفسه. على أن يكون السؤال نابعا من هاجس الحداثة، الذي يقتضي أيضا رسم خريطة جديدة لتاريخ الشعر العربي ترصد ملامح التحول التي مس بنية القصيدة لا من حيث الشكل فقط (الخروج عن عمود الشعر) بل وبدقة أكثر تمس التحول الذي طرأ على مفهوم رؤية الشعر، أي كيف نفهم الشعر في علاقته بالإنسان، وبالتاريخ، وبالوجود لذلك فإنه (**إن كان الشعر في نشأته، حرية فالأحرى أن يكون في تحققه شهادة للحرية، لبقائها حركة تنكشف وتتجاوز وترفض التجمد في صيغة أو قاعدة أو شكل أو نظام: حركة حية مفاجئة، كالطبيعة ذاتها...**)[3].

لقد قارن أدونيس في نظرته الحداثية للشعر بين الشعر والحرية، فوجد أن الشعر هو الحرية. وقارن بينه وبين الروح الإنسانية، فوجد أيضا أنه هو الروح التي يعيش بها الإنسان. لقد أنجز مقارنات متعددة، وغاص في ردهات مختلفة، بحثا عن مفهوم جديد للشعر يتماشى والرؤية الجديدة التي يحظى بها تصوره الحداثي، وكانت الخلاصة التي انتهى إليها مشروعه الجديد، هو أن الشعر أصل لكل حياة، كما أن القصيدة هي الرؤيا الكونية التي تنطوي عليها كل التناقضات الموجودة، سواء في الواقع الخارجي الذي يعيشه الشاعر، أو الداخلي الذي يحس به. هكذا نجد أن (**أدونيس يدعُو إلى القصيدة الجديدة – الدفعة الكيانية أو**

---

(1) مقدمة للشعر العربي: أدونيس، ص 140، دار العودة، بيروت، الطبعة 3، 1979.

(2) نفسه

(3) نفسه، ص: 136.

القصيدة – الرُؤيا الكونية، والتي يسميها في مكان آخر بالقصيدة الكلية، القصيدة المنفتحة، التي ستحل محل القصيدة – الحكاية أو القصيدة – الأفكار، أو القصيدة الزخرف، أو القصيدة الوصف أو الموضوع الخارجي...) [1].

يمكن القول إذن إن التلقي الشعري في سياق المرحلة الثانية كان أكثر ثورية منه في المرحلة الأولى. ومعنى هذا أن الحداثة كانت فكرة انتقادية جذرية شملت ليس فقط تغيير النظرة إلى مفهوم الشعر وما ارتبط به من مفاهيم كمفهوم القصيدة، الإيقاع، الصورة.. بل شملت أيضا تنوير الموقف من هذا الشعر، أي النظر إليه باعتباره أداة للتغيير الحضاري، والاجتماعي، ومنطلقا لإحداث الانقلاب الفكري الذي يجب أن يمس الذهنية العربية الحديثة...

هكذا نفى أدونيس أن يكون هناك (**وجود قائم بذاته نُسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة. ليس هناك بالتالي خصائص أو قواعد تحدد الشعر، ماهية وشكلا، تحديدا ثابتا مطلقا...)** [2].

إن نفي الوجود الذاتي لما يسمى شعرا، لا يعني السقوط في العدمية والضبابية اللتين وسمت بهما الحداثة في مختلف المحافل. إنه نوع من التحرر من المقياس المرجعي الذي ظل مسلطا على رقاب الشعراء منذ سلسلة من القرون المتعاقبة والذي ألزم معظمهم بالانضباط داخله والإبداع من خلاله.

إن الشعر في المنظور الحداثي الأدونيسي تحليق حر في سماء الإبداع، إنه رؤية تحررية ينعتق بموجبها الشاعر من ذاتية ليشتمل بمطلقية الكون، أو ليكون هو ذاته هذا المطلق الكوني الممتد والشاسع، إنه الحاضر، والمتجسد في كل ما نحياه من تفاصيل، وهو هذا الذي يفرض نفسه في كل الإيقاعات الزمنية، إنه الخلق الذي يعلو على الكائن ليناشد الممكن.

لا شك أن هذه الخلاصات كانت هي مظهر الحداثة عند أدونيس، فتناول الشعر القديم من منطلق هذه الرؤية الجديدة، يقتضي إعادة بناء العلاقة التي تربط الباحث مع مجموع المفاهيم التي كان يؤمن بها، ويعتبرها الآليات الجاهزة والمستخدمة، وبالتالي يحق لكل متلق حداثي أن يهدم القوالب الجاهزة والبالية ويؤسس لنفسه إطارا مرجعيا مختلفا يعاد فيه صياغة المفاهيم من جديد.

وقد أشرنا سابقا أن من هذه المفاهيم النظر إلى مفهوم تاريخ الأدب العربي نظرة ثورية مغايرة، تقتضي الثورة على التقسيمات التاريخية التي دأبت العقلية التأريخية على ترسيخها. والقول مقابل ذلك إن تاريخ الشعر العربي هو تاريخ واحد، تنصهر فيه كل الأزمنة على اختلافها، لهذا نراه يُوسم تاريخ الشعر العربي ببعض المواصفات النابعة من الخصوصية الفنية والقيمة المضافة لكل مرحلة من مراحل هذا الشعر.

---

(1) مساهمة في نقد النقد الأدبي، نبيل سليمان، ص: 13، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1983.

(2) مقدمة للشعر العربي، ص: 107.

هكذا ينعت أدونيس المرحلة الجاهلية بمرحلة القبول، التي من العلامات البارزة فيها التي لها اتصال عضوي بالشعر، نجد الإنسان هو مقياس الأشياء أو أن الطبيعة ليست موضوع تعاطف كوني... إذ هي من السمات التي تعكس وجودية الشاعر غير المستقرة، والتي انعكست عنده على شكل القصيدة حتى أصبحت: **(القصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية: لا تنمو ولا تُبنى، وإنما تتفجر وتتعاقب. والشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية: حسّي، غني، بالتشابيه والصور المادية، وهو نتاج مخيلة ترتجل وتنتقل من خاطرة إلى خاطرة بطفرة ودون ترابط...)** [1].

كما ينعت أدونيس المرحلة الثانية في تاريخ الشعر العربي بمرحلة التساؤل ويؤرخ لها إبداعيا بمرحلة الخروج على عمود الشعر الذي اعتبره ثمرة تمرد ورفض وشك وإعلان عن مرحلة التحول في بنية الوعي الإبداعي العربي. ويعلل ذلك من خلال القول بأن: **(من القبول إلى التساؤل: هذا هو الخط الذي ترسمه الحساسية الشعرية العربية بين امرئ القيس وأبي العلاء المعري. في القبول رضى وطمأنينة ويقين، في التساؤل تمرد ورفض وشك، القبول فرح بالأصل والنبع، والتساؤل قلق عليهما، إنه المسار الذي يمتد بين حتمية الابتعاد عنهما، والرغبة في العودة إليهما والبقاء فيهما. القبول علامة الثبات، والتساؤل علامة التحول..)** [2].

أما المرحلة الثالثة في تاريخ الشعر العربي فهي التي سماها مرحلة الصنعة التي امتدت تسعة قرون (1000 – 1900) ابتعد فيها الشعر عن الأحداث والمتغيرات التي عرفتها الحياة العربية على الرغم من ظهور بوادر النهضة، لكن مع استثناء جبران خليل جبران الذي مثل عنده الرجرجة التي عبرت عن التحول.

لقد كان أدونيس في تلقيه لتاريخ الشعر العربي حريصا على رصد ملامح التحول الذي مس مسار الشعر من الداخل، أو بعبارة أخرى، كان متشبثا بالوقوف على ما اعتبره دليلا على وجود الوعي الحداثي عند الشعراء القدامى والذي قادهم إلى إحداث هذه الثورات الفنية المعروفة (أبو نواس – أبو تمام – النفري...) وكما حدد أدونيس تاريخا جديدا للشعر القديم نابعا من الهزات الداخلية التي مست بنيته، وبناء على وجود الرغبة في تحديث المفهوم والثورة عليه – مفهوم عمود الشعر مثلا – فقد أسس لبزوغ شعرية عربية جديدة تعيد صياغة العلاقات المفهومية بينها، كعلاقة الشعر باللغة وبالفكر وبالقرآن، إلى غير ذلك من العلاقات، لهذا واستنادا إلى ما اعتبره مقومات الشعرية العربية رأى أن الشفوية هي مهاد الشعر الجاهلي القديم، وعليها أسس كيانه القيمي والوجودي، ومن خلالها تأسست النظرة المعيارية إلى الشعرية العربية التي أفرزت القواعد الفكرية والمعرفية والذوقية العامة المتصلة بالشعر. والدليل على ذلك عنده قوله (ولد الشعر

---

(1) مقدمة للشعر العربي، ص: 32.

(2) نفسه، ص: 37.

الجاهلي نشيدا، أعني أنه نشأ مسموعا لا مقروءا، غناءً لا كتابةً كان الصوتُ في الشعر بمثابة النَّسم الحي، وكان موسيقى جسدية. كان الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام...) [1].

استنباطا من هذا الأصل العضوي للشعر، أي الارتباط بالإنشاد والشفوية، تأسست القواعد اللاحقة التي أفرزت الأحكام القيمية التي عرفها المتن النقدي العربي، وصارت معايير تاريخية تتحكم في الرؤى النقدية التي طبعت تاريخ النقد العربي، لهذا يرى أنه **(على خصائص الشفوية الشعرية الجاهلية، تأسس في العصور اللاحقة النقد الشعري العربي، في معظمه وتأسست النظرة إلى الشعرية العربية نفسها. وتولدت عن ذلك معايير وقواعد لا تزال مهيمنة ليس على الكتابة الشعرية وحدها، وإنما أيضا على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر وقضاياه...)** [2].

إن تاريخ جمالية الشعر العربي يجب أن يُنظر إليه في ضوء المفاهيم الثورية التي آمن بها التصور الأدونيسي، وعليه فإن تلقي الشعر وتلمس إشراقاته، رهين بإعادة النظر في المرتكزات التي دأبت النظرة المعيارية العربية تعتمد عليها في تقويم شعرية القصيدة.

ومن هذه المرتكزات، حصر الشعري في الجانب الإنشادي فقط، علما أن الشعر الجاهلي لم يكن مرجعا إنشاديا فحسب، بل كان أيضا إطارا للمعرفة، لهذا يرى أن الشعر هو أداة معرفية، كونية وشمولية، تبدأ من الجزء الواحد إلى الكل المتعدد، أو هو بالأحرى وسيلة للكشف عن حقائق الوجود الذاتي للفرد أو الموضوعي المادي للكون.

إن دور الشعر عند أدونيس هو إخراج الفكر من مجاله المنغلق والغامض إلى الحيز الذي يبدو فيه وسيلة للفهم وعنصرا للتواصل... فالقصيدة تمارس فعل التواصل عندما تكشف عن أسرارها وحقائقها المستمدة من الذات.

يمكن القول - بعد رصد أبرز ملامح البدايتين – إننا بصدد نوع من التلقي الشعري القائم على الثورة الجذرية على كل المفاهيم والمقولات السائدة. وهو الشيء الذي يمكن اعتباره قاسما مشتركا بين المدرستين المذكورتين، على الرغم من اختلاف التوجهات والأساليب.

ولتوضيح ذلك نقول إن أغلب المحدثين الذين تلقوا الشعر العربي القديم داخل إطار هاتين المدرستين، لم يخرجوا عن إطار البحث في هذا الشعر من منظور تحديث الرؤية النقدية له، سواء تعلق الأمر بالمدرسة الأولى، حيث نجد القراءة العلمية على مستوى المنهج الانطباعي، أو الاجتماعي التاريخي، أو بالمدرسة الثانية حيث نجد حضور المدارس النقدية الغربية، بمختلف مشاربها الفكرية وأدواتها المنهجية، غير أن ما يجب التأكيد عليه هنا، هو أن أغلب المحدثين الذين قرؤوا الشعر العربي القديم لم يخرجوا عن دائرة

---

(1) الشعرية العربية: أدونيس، ص: 5 دار الآداب بيروت الطبعة 2، 1989.

(2) نفسه، ص: 13.

هاتين البدايتين المذكورتين، وهو الشيء الذي ذهب إليه الدكتور جابر عصفور الذي أقر وكما سبق أنه (**إذا كانت محطات فرعية كثيرة، ومتفاوتة القيمة والمغزى، تقع بين البدايتين، فإن أغلب هذه المحطات تبدو إما أقرب إلى الابتداء الأول أو الأخير...**) [1].

يمكن إذن، وبالنظر إلى تحديدنا لأرضية هاتين المدرستين – أن نقول إن أغلب المناهج التي بواسطتها تم قراءة النص الشعري القديم، لا تخرج عن نطاق التصور المذهبي الذي تصدر عنه كل المدرستين المذكورتين، وبالتالي جاز لنا أن نقول إن أغلب النصوص القديمة لم تخرج عن التصنيفات المنهجية المعروفة، وهذا طبعا كان متعارضا مع الأفق النقدي الذي رسمه **مصطفى ناصف** لنفسه في جل أعماله النقدية.

على أن أغلب هذه التصنيفات المنهجية – وإن كانت وليدة المدرستين المذكورتين، فإنها لا تخرج عن نطاق الانتماء إلى الأصل الفكري الذي تنتمي إليه، أي الفكر الغربي، باعتباره المهاد النظري الذي عنه تفرعت جل التلقيات الحديثة. الشيء الذي يدفعنا إلى طرح السؤال الإشكالي الأول: إلى أي حد نستطيع الحديث عن قراءة متكاملة للشعر القديم في ضوء المناهج الغربية؟

هل نستطيع الحديث عن حداثة عربية خالصة، أمام إكراهات الخصوصية الثقافية للذات العربية؟ ما هو موقع **مصطفى ناصف** في دائرة الاختلاف المنهجي القائم؟

2- الحداثة النقدية العربية وإكراهات الخصوصية المعرفية.

أشرنا سابقا، أن النهضة التي عرفتها الثقافة العربية ارتبطت بسؤال إشكالي كبير هو: من نحن؟ وما هي حدود علاقتي بالآخر؟ وما هي درجات قبولي لأفكار هذا الآخر؟ هل القبول الكلي الذي لا يستثني شيئا؟ أم القبول التحفظي الذي يراعي بعض خصوصيات الذات المعرفية العربية في علاقتها بالوقع الذي تعيشه؟

لم تكن الإجابة عن هذه الأسئلة سهلة ومتجاوزة، بل شكل تناولها العائق الكبير الذي وقف في وجه الثقافة العربية ومفكريها، إذ طُرِحَت مسألة الاختيار المنهجي في التعاطي مع الموروث القديم، هذا الاختيار الذي لابد أن يقف من ورائه اختيار آخر: إديولوجي، مرتبط بعقيدة المثقف وقناعاته الفكرية، وبالتالي أفضى المشكل إلى بروز صراع مذهبي بين المثقفين العرب المحدثين، كان أهم مظاهره: ما يُعرف بإشكالية الحداثة الفكرية التي فرضت نفسها مع التطور الذي مس الغرب، فكان لزاما الخوض في هذه الإشكالية مع تحديد الموقف النظري منها؟

وقبل الخوض في هذه المسألة نقوم برصد مفهوم الحداثة في النقد لنتمثله بشكل واضح.

---

(1) غواية التراث، ص: 11.

1.2- مفهـــوم الحداثـــة:

الحداثة هي انقلاب على الواقع التقليدي السائد. وهذا يعني أنها نمط من التفكير الثوري الذي يدعو إلى تغيير الأنماط الفكرية المحافظة والسائدة، من هنا يمكن القول إنها نقيض كل فكر متمسك بالثوابت السائدة و القديمة...

ويقتضي مفهوم الحداثة هذا، تسلح المثقف بالأساليب الفكرية المغايرة والجديدة، كالعقلانية أو العلمانية، أو كل الفلسفات التي جاءت على أنقاض سقوط الفكر التقليدي، من هنا يبدو أن الحداثة هي التسليم المباشر بسلطة العقل الكاملة، والقطع النهائي مع جميع ألوان الفكر الغيبي/ التقليدي.

وقد عرفت أوروبا هذا النوع من القطيعة الشاملة مع كل الأنماط التقليدية التي هيمنت خلال عصور الظلام، وقام الفكر بتجديد نفسه من خلال استبدال مصادره، وتغيير أساليبه، وآلياته، نحو البناء الثقافي الشامل، الشيء الذي أفضى إلى بروز عصر الأنوار الذي كان بمثابة القطيعة الفعلية/ النفسية والفكرية مع الماضي وهي القطيعة التي أدت إلى ظهور الحداثة والديمقراطية وحق الاختلاف الفكري والسياسي الشيء الذي يفسر نتائجه في الوجود المتقدم للغرب كما نراه الآن.

2.2- الحداثة في النقـــد:

إذا كانت الحداثة هي الثورة على ما هو سائد فإنها في النقد تعني صياغة السؤال الذي يتوخى تجديد المفاهيم، وتغير الأساليب السائدة في تصور الآداب، وذلك لأن (**سؤال الحداثة في النقد سؤال معرفي بالأساس، لأنه يأتي بعد حداثة الإبداع الأدبي وخارجها، مترجما بمفاهيم ومقولات يراد من خلالها بيان كيفية فهم الأدب كأفق مغاير لما كان سائدا ومقبولا، من أجل إثبات نص آخر، ومنحه سلطة تزعزع هذا الذي كان أو هو كائن...**) [1].

من هنا نفهم أن الحداثة النقدية تستدعي امتلاك 'علم' بالمناهج السائدة وتوفر شروط معرفية، لتجاوز هذه المناهج وامتلاك أخرى أكثر تجاوبا مع واقع التطور الذي يمس بنية الأدب والنقد معا. ومن هنا أيضا يمكن القول إن حداثة النقد هي تعبير عن صوت جماعي متضمن في خطاب مذهبي ساهمت مجموعة من الأقلام في صياغته.

إن حداثة النقد – تبعا لهذا – هي القدرة على امتلاك كافة الأدوات والمفاهيم بما فيها أساليب العمل والمصطلحات، وكذلك القدرة على تمثل خطاب الأدب السائد لتحليله من كل الجوانب المطلوبة قصد تقديم البدائل واقتراح الحلول..

---

(1) نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر: محمد الدغمومي، ص: 283.

ويقتضي ذلك وجود تراكم معرفي في السياق الثقافي الذي يطمح إلى تحديث نفسه ذلك. إن الحداثة في النقد ينبغي أن تكون ثمرة مجموعة من الاجتهادات المثمرة والمتواصلة، على فترات من الزمن، وذلك حتى تضمن لنفسها شرط الأصالة والخصوصية، وهو شرط ضروري لكونه الإشكالية التي تطرح في كل المواقف الثقافية.

لهذا فعندما نقول بوجود حداثة نقدية ذات خصوصية معرفية، وأصالة محلية، فهذا يعني أن النقد ينبغي أن يكون وليد اتصال جوهري بينه وبين الأدب. أي أن يكون الخطاب النقدي وليد تمثل الخطاب الأدبي ونتاج تأمله، لا أن يكون وليد تمثلات أخرى خارج عن السياق الأدبي الخاص والموجود، إذ ينتج عن انفصال الخطاب النقدي عن الواقع الثقافي والأدبي الراهن، الافتقاد إلى الخصوصية والابتعاد عن الأصالة المنشودة، وتصبح بذلك الحداثة في النقد مجرد حداثة تجريبية تستعير أدواتها الإجرائية من ثقافة أخرى. مما يدفعنا إلى طرح السؤال الإشكالي: إلى أي حد يمكن القبول بهذه الثقافة الأخرى للتأسيس لفهم واقعنا الأدبي عامة والشعري خاصة؟

نحن إذن أمام معضلة ثقافية حركت أقلام جل المحدثين الذين طمحوا إلى قراءة الموروث الشعري القديم قراءة نقدية علمية ومنهجية. إذ لا سبيل عندهم إلا بالحسم في هذه العقبة التي تقف أمام إقامة علاقة واضحة مع هذا الشعر، لهذا تعددت الأجوبة والحلول، واختلفت الآراء وتشعبت المواقف، إلا أن الحاصل هو إمكانية الوقوف على ثلاث مسارات رئيسية اتجه خلالها المحدثون لتأسيس كيانهم والدفاع عن آرائهم دون إمكانية توحيد المسار الواحد في الثقافة الواحدة، بل الأدهى من ذلك دون التفكير في تأسيس خطاب نقدي نظري، والاكتفاء فقط بإنتاج خطاب يحمل تصورات نظرية وبعض مقترحات الحلول المنهجية في تلقي الشعر، مصدرين كل هذا بمقدمات مخصصة لما يسمى بـ"أزمة النقد الأدبي" و(**كأنه لا يجد – تمهيدا لعمله – إلا أن يسفه النقد الذي سبقه، أو يعاصره، وينتقص منه، متعاليا عليه، بعد أن يكيل له التهمة بعد التهمة، وكأن الوقوف عند الوضع النقدي السائد بانتقاده وتوضيح عيوبه وقصوره، يوهم بأنه خطاب تنظيري للنقد....**) [1].

لنعد إلى مسألة المسارات الرئيسية التي اتجه صوبها الخطاب النقدي للمحدثين، للوقوف على أوجه الائتلاف والاختلاف في أطروحاتهم النظرية كمنطلق للانتقال إلى مناقشة وتتبع موقع الدكتور مصطفى ناصف.

(1) نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر: محمد الدغمومي، ص: 260.

المبحث الثاني

القارئ العربي في مواجهة نظريات النقد الحديثة

1- مسار الرفض: تلقي النص من زاوية رفض الآخر.

ارتكز هذا الاتجاه في تلقيه للنص الشعري القديم على رفض الآخر الغربي، والابتعاد عن كل ما يقدمه لنا من مناهج أو أطروحات نقدية، وذلك استنادا إلى خلفية دينية/ قيمية أوتبعاً لبعض الإشارات إلى الأصالة الأدبية لتراثنا الشعري.

لكن أبرز معيار لرفض هذا الآخر هو الإحساس بخطورته الثقافية الرامية إلى تحقيق الكونية باسم العولمة والعلمانية، وهي أطماع يتضمنها المشروع الغربي الحداثي الذي يرى الآخر/ المتخلف مجرد أداة لقبوله واستصغائه. فثقافة الآخر ونظرياته وقيمه وأفكاره ومناهجه، هي وسائل مبررة لتمرير مخطط استعماري قديم يقتضي الخروج من البلدان المستعمرة/ عسكريا والعودة إليها فكريا: أي أننا بإزاء استعمار جديد وبحلة جديدة.

هكذا سيصبح قبول الآخر بمشاريعه تلك هو قبول بالمؤامرة التي تحاكُ ضد الوجود الذاتي/ الكوني للإنسان العربي/ المسلم، وبالتالي وجب رفض هذا الآخر والبحث في الذات على مقومات الدفاع عن هذا الوجود.

1.1- هاجس البحث عن أصالة الأدب.

لقد كان هاجس البحث عن أصالة التراث الأدبي جزءا من هذا الدفاع المحموم لهذا التيار، إذ أصبح الأدب العربي مجالا للبحث عن كل ما يمكن به دحض النظريات الوافدة من الغرب، ومجالا للتشبث بالهوية القومية والدينية لمعظم المحدثين الذين مثلوا هذا التيار ودافعوا عنه.

ولعل خير ما يمكن الاستشهاد به في هذا الاتجاه هو الدكتور **أنور الجندي** الذي كتب كتابا عنونه: **(خصائص الأدب العربي/ في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث)** خصص الفصل الثالث منه للحديث عما أسماه بـ " فساد نظريات النقد الوافدة" حيث نجده لا يتوانى في الدفاع عن أصالة الأدب العربي مقابل إبراز عدم صلاحية النظريات النقدية الوافدة. محتجا بشتى الوسائل في سبيل التأكيد على خصوصية أدبنا ومناعته إذ **(لا شك أن ارتباط الأدب العربي بالمنهج الغربي قد أبعد الأدباء العرب عن الأصالة. ذلك أنه قد أغرقهم في مفاهيم وقيم الأدب الغربي فصدروا عنه في كتابتهم عن الأدب العربي (...) إنهم إنما تعرفوا**

إلى الأدب العربي ودرسوه من خلال إطار المفاهيم الغربية التي كوّنت الأرضية الأساسية لعقلياتهم وفكرهم وعقائدهم...) [1].

ولتبرير موقفه الداعي إلى عدم مشروعية تلقي النص الأدبي من منظور المناهج الغربية يجتهد أيضا في البحث عن المصادر المعرفية والفلسفية لهذه المناهج في أصلها الأول: أي المهادات الأولى التي انبثقت منها هذه النظريات النقدية. فيرى أن أصل هذه المناهج مادي خالص منبثق من نظرية داروين الطبيعية عن التطور وأصل الإنسان، حيث نقلها الفيلسوف سبنسر إلى مجال المجتمع ليطبقها على مبادئ الأخلاق، ثم جاء أخيرا الناقد الفرنسي فرديناند برونتير فطبقها على الأجناس الأدبية.

لقد دل هذا التسلسل التاريخي، وهذه السيرورة المعرفية بالحجة العلمية على أن تطبيق المناهج الغربية على الأدب العربي أمر غير علمي، ولا يمت بصلة بأصالة هذا الأدب ولا بديانة قومه، مشيرا في نفس الوقت إلى أن فئة المحدثين التي عملت على تطبيق هذه المناهج لم تقم في الحقيقة إلا بتغريب هذا الأدب عن محيطه، واستئصاله عن جذوره، فكانت بالتالي تمثل تيارا تغريبياً وشعبوياً داخل الثقافة العربية.

ويجعل د. أنوار الجندي على رأس هذه الفئة الدكتور طه حسين – وهذه إحدى الاعتراضات القوية على البداية الجذرية الأولى لتلقي النص الشعري القديم كما رأينا سابقا[2]. فيخصص لمناقشة مشروعه في تلقي النص الشعري من منظوره الاجتماعي، حيّزا هاما في الكتاب ليجزم في النهاية ببطلان نظريته إن على المستوى العلمي أو المستوى الديني والأخلاقي أيضا، وهكذا فقد **(سقطت نظرية خضوع الأدب للمذهب الاجتماعي والنفسي وتبين فساد الرأي الذي أعلنه الدكتور طه حسين في العشرينات من هذا القرن، حين قال إنه يريد أن يدرس الأدب كما يدرس صاحب العلم الطبيعي علم الحيوان والنبات..)**[3].

وحتى منهج الشك الديكارتي الذي أعلن طه حسين عن تبنيه في محاولته قراءة الأدب الجاهلي، لم يسلم بدوره من انتقادات الدكتور أنور الجندي، حيث اعتبر تطبيقه على هذا الأدب هو مقدمة للتشكيك في المصدر الإلاهي للدين الإسلامي، ما دام طه حسين في نظر الكاتب يعتبر أن **(الدين نبت من الأرض ولم ينزل من السماء وقوله إن العالم الحقيقي هو الذي ينظر إلى الدين كما ينظر إلى اللغة وكما ينظر إلى اللباس من حيث إن هذه الأشياء كلها ظواهر اجتماعية يحدثها وجود الجماعة...)** [4].

(1) خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، د. أنور الجندي، ص / 75دار الكتاب اللبناني، الطبعة الثانية، السنة 1985.

(2) انظر ص: 86 من هذا الفصل.

(3) خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، د. أنور الجندي، ص: 85.

(4) نفسه، ص: 83.

وكخلاصة لمضمون الكتاب، نستطيع أن نقول إنه جاء خصيصا لردع كل محاولة للأخذ من المناهج الحداثية الغربية، بدعوى تعارضها مع القيم والأخلاق والمبادئ التي ينطوي عليها الأدب العربي من جهة، وكذلك مع القيم التي جاء بها الدين الإسلامي وشكلت في النهاية أصالته.

فالأدب العربي مختلف في جوهره وذاتيته عن الأدب الغربي، وجوهر الاختلاف كامن في الخصوصية التي يتفرد بها هذا الأدب، من حيث اللغة التي يعبر بها عن قضاياه وقيمه، وكذلك المضمون الإنساني الذي يحمله، ناهيك عن مزاجه النفسي والعقلي الذي ساهم في تكوينه، علاوة على العناصر المشار إليها أعلاه، العنصر الديني الذي أضاف إليه مجموعة من القيم لم تكن موجودة فيه من قبل، كالتسامح والدعوة إلى التكافل كما ورد في كثير من القصائد القديمة.

لقد أدى الاختلاف الجوهري بين الأدب العربي وغيره من الآداب إلى تكوين الشخصية الأدبية العربية ذات منطق مغاير تماما لما هو معروف وسائد لدى باقي الشعوب. فإذا كان للأدب الغربي منطقه الخاص، فطبيعي أن تصدر عنه نظرياته النقدية التي تنسجم ضرورة مع هذا المنطق، لأنها نبتت في رحمها الطبيعي ولم تنبت خارج هذا الرحم. أما إذا أردنا تطبيق هذه النظريات على الأدب العربي في نظر الدكتور أنور الجندي، فإن الأمر سيكون في غاية الصعوبة وهكذا فقد **(خالفت هذه النظريات منطق الأدب العربي وجذوره، وتعارضت مع ذاتيته الإسلامية العربية الخالصة، وتصادمت مع مزاجه النفسي والعقلي. ومن هنا سقطت واحدة بعد أخرى،ولم تجد مجالا للعمل،والنماء والتشكل في الأدب العربي)**[1].

إن تلقي النص الشعري من منظور هذه الفئة من المحدثين التي مثلها الدكتور أنور الجندي، تقصي كل محاولة للاستعانة بالآخر الفكري، وتدعو إلى الاعتماد على الذات الثقافية كمحاولة للبحث عن إشكالياتها الحضارية، والمتجلية أساسا في افتقار هذه الذات إلى المقومات الفكرية والنظرية التي تمكنها من فرض وجودها الحضاري، أو على الأقل اللحاق بركبه التاريخي. إن التثاقف مع الآخر كوسيلة للحوار وتبادل الخبرات في شتى المجالات غير ممكن، ما دام أن حصيلته الثقافية أدت إلى التحامل على الأدب العربي في نظر الجندي وأفرزت الدعوة إلى الشك في جذوره التاريخية، وهذه نتيجة تتعارض مع الوجود الذاتي لهذا الأدب ناهيك عن قيمه ومعارفه.

لكن هل تكتفي هذه الفئة من المحدثين بإعلان العداء لمناهج النقد الغربية دون إعطاء البديل المنهجي المعوّل عليه في تلقي الشعر العربي خاصة والأدب عامة؟ هل تكتفي بتشخيص الداء الذي ألم بالنقد العربي، دون أن تقترح له مقومات العلاج الفكري الضرورية؟

بالعودة إلى أبواب الكتاب وفصوله يتبين لنا أن د. الجندي لا ينهي مشروعه دون تقديم ما يراه بديلا عن الأخذ المغرض للثقافة النقدية الغربية. فقد حرص في التمهيد لكتابه على طرح مجموعة من

---

(1) نفسه، ص: 77.

الأسئلة الإشكالية التي تتلاءم وطبيعة الغرض من تأليفه للكتاب. وهي أسئلة نرى أنها تستجيب للسياق الثقافي العام الذي أفرزه واقع النهضة العربية في الميدان الفكري أو النقدي بوجه خاص.

لهذا فـ (السؤال هو: **لماذا نكون تابعين لمدارس معينة في النقد الأدبي ولا تكون لنا نظريتنا الأصيلة ومدارسنا المبتكرة القائمة على أساس من قيمنا؟ لماذا نتأقلم نحن لنظريات الآخرين وهي غريبة عنا كما سنرى، ولا تكون لنا مناهجنا المبتدعة الخالصة المستمدة من أدبنا؟ وما دام أدبنا يختلف في جوهره وذاتيته ومضامينه عن الأدب الغربي، فلماذا نحكم مقاييس هذا الأدب فيه؟...**)[1].

إنها أسئلة تنم عن الإحساس بواقع مأزوم ناجم عن الفراغ الذي عرفته الثقافة العربية، بحيث أدى إلى استفحال المعضلة النقدية كجزء من معضلات التخلف والتراجع الذي عرفتهما الذهنية العربية. يحق لنا أن نقول هذا، ما دام أن النص يعكس بجلاء هذا الواقع المستفحل، لكن الذي تستدعي الضرورة المنهجية الإشارة إليه هو ما البديل الذي يقدمه الجندي للتغلب على واقع عدم الانفتاح على الآخر؟

2.1- البديل المنهجي، الدين والجمال الإنساني:

على الرغم من وجاهة وموضوعية الأسئلة التي مهد بها الجندي لمشروعه القاضي بالابتعاد عن المناهج النقدية الغربية، وعلى الرغم من ملامستها الشرخ الذي مس كيان الثقافة العربية، فإننا لا نكاد نعثر لديه على أجوبة في مستوى أهميتها العلمية والتاريخية.

فهو يدعو صراحة إلى وجوب إنزال الأدب للمعيار الديني الأخلاقي للبحث فيه عن أوجه الحق والصواب، والغرض من ذلك عنده هو رسم الطريق التي نثبت من خلالها الفطرة التي خلقها الله تعالى في الإنسان، لخدمة نشأته وتقويم اعوجاجه من جهة، وخدمة للأدب كذلك بما هو أداة لهذا التقويم لهذا: (.. **فنحن حين ندعو إلى وجوب نزول الفن والأدب على حكم الدين وروحه، وتحريمها التطابق العام بينهما، لسنا نتعنت ولا نجني ولا نتحكم في الأدب والفن بما لا ينبغي التحكم به فيهما. إننا نوجه معيارا للحق والصواب والخير في الفن والأدب، ونيسر للفن والأدب طريق التثبت من انطباقهما على الفطرة التي فطر الله عليها الإنسان، ونحقق لهما بذلك اتحادهما مع الفطرة في التصميم، ونحن حين ندعو إليه ونقول بوجوبه، نحقق بين الفن والأدب وبين الدين تلك الوحدة المتحققة بين الدين والعلم**)[2].

تبعا لهذا يرى الجندي أن أهم عنصر في الأدب ليس هو لفظه أو معناه، وإنما هي الروح التي تكتنه هذا الأدب والتي بها يتأسس جوهره الفني، لهذا فإدماج هذا العنصر في عملية تلقي النص هو الكفيل باستخلاص النتائج واستصدار الأحكام.

---

(1) خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، د. أنور الجندي، ص: 11.

(2) نفسه، ص: 90.

وتفسير ذلك أن معيار الروح يفرز نوعية المتلقين ويحدد غاياتهم من تلقي النص، فهناك من المتلقين من يبحث فيه عن الجوانب الشهوانية لتحقيق انسجام نفسي غريزي، يدفع بهم إلى اعتبار هذا الانسجام دليلا على أدبية النص. وهناك من يبحث في النص عما يستجيب لنقاء نفسيته وصفاء طويته ليعلن أن ما بين يديه هو الأدب. وهكذا يغدو معيار الروح معيارا نقديا صالحا لاستصدار الحكم النقدي.

ولكي لا يبقى مفهوم الروح هنا عاما وشموليا، ينتقل الجندي إلى إنزاله المنزلة الخاصة بالأدب والفن، ليعتبره في النهاية 'الجمال الإنساني' وذلك حرصا على إبراز ما بين الأدب والإنسان من قواسم مشتركة، أبرزها مفهوم الجمال الإنساني، ليستخلص في النهاية أن (**المقياس الذي انتهينا إليه في الفن والأدب ليس من البعيد على الفن والأدب، بل هو من روح الفن والأدب في الصميم، أليس روح الفن والأدب 'الجمال'؟ أليس الجمال الفني روح الجمال الإنساني؟ أليس روح الجمال النفسي، إخلاده وإسلامه لله؟...**)[1].

يتبين مما سبق أن تلقي النص الشعري القديم عند هذه الفئة من المحدثين رهين بإخضاعه للمعيار الديني والأخلاقي. فالحكم عليه تبعا لهذا المعيار، يجعلنا نطرح أكثر من سؤال حول علاقة القول الشعري بالنص الديني، إذ يتبين جليا أن المجالين مختلفان اختلافا بنيويا، باعتبار مرجعية كل خطاب، ناهيك عن اختلاف مستوياتهما الاعتبارية.

وكخلاصة لما بين أيدينا، نستطيع القول إن هذه الفئة لم تفلح في تقديم الجواب الكافي لأسئلة النهضة الإشكالية، ولم تنطلق من مفهوم موضوعي لقضايا النقد والأدب بعيدا عن التأثير الديني.

2- مسار القبول: تلقي النص من زاوية الانبهار بالآخر

تحت شعار 'عالمية النظريات' ومقولة 'المناهج المتاحة للجميع' التي دأب الحداثيون الغربيون على إطلاقها من منابر ثقافية مختلفة، وفي مناسبات متعددة، ارتأت فئة أخرى من المحدثين العرب، تبني هذه الشعارات والأخذ بها كقناعات أولية للانتقال إلى استيراد النظريات النقدية الحديثة، وترجمتها وتطبيق مناهجها على النص الشعري القديم. ويستند هؤلاء المحدثون إلى مبررات يرونها أكثر علمية وموضوعية من غيرها، ومنها القول بعالمية النظريات وكونيتها، فالنظرية عندهم (**هي تركيب فكري شامل، يقوم على التجريد والتعميم، ويهدف إلى تفسير أكثر عدد ممكن من الظواهر في مجال بعينه بعيدا عن المعنى الضيق لزمان النشأة ومكانها**)[2].

---

(1) خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، د. أنور الجندي، ص: 90.

(2) قولة لجابر عصفور أخذا عن: استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، ص: 22.

كما أن مفهوم العلم نفسه ليس حكرا على أمة دون أخرى، وشعب دون آخر، ولم يثبت تاريخيا باقتصاره على قوم دون غيرهم، وهذا ما يعني عندهم الطابع الإنساني والكوني للعلم والمعرفة. وهو أيضا ما يفسر مفهوم الإرث الإنساني العالمي الذي تنخرط في تكوينه كافة الشعوب الموجودة على الأرض. وليس هذا فحسب، بل إن كونية المعرفة وشموليتها الإنسانية تدفع حتما إلى وجوب الفصل بينها وبين بعض المفاهيم كالقومية، والإيديولوجية، والقطرية الضيقة، كما يجب الابتعاد أيضا عن أي محاولة لحصر العلم ضمن هوية محددة دون غيرها.

واعتبارا للطابع التجريدي والتعميمي للنظرية كما رأينا قبل قليل، فقد ارتأى هؤلاء المحدثون تبني النظرية النقدية المعاصرة والعمل بمقتضياتها المنهجية في تلقي النصوص الشعرية القديمة، وهذا لأن (**النظرية النقدية أو الأدبية لا تنتسب إلى هوية سياسية أو قومية أو دينية، إلا إذا فارقت صفتها النوعية، من حيث هي صياغة صورية تتسم بالتجريد والعمومية..**)[1].

وقد أدى هذا التصور وبشكل بديهي إلى شيوع ما اصطلح على تسميته بـ"**النظرية المهاجرة**" التي تعني الانتقال التدريجي لعلم ما من مستويات زمانية، ومكانية إلى أخرى، ومن حيز حضاري إلى آخر، بشكل يجعل الكل يساهم في بلورة هذا العِلم، أو هذه النظرية، بالإضافات النوعية أو الاقتراحات التي تتم بواسطة الانفتاح الثقافي بكافة أشكاله.

هكذا يصبح الأخذ عن الآخر أمرا له ما يبرره، فعلاوة على أن النظرية النقدية بناء صوري يجتهد في بنائه كل المثقفين فإن مقتضياتها الإجرائية كأجهزة قرائية قادرة على تحليل النصوص واستكناه عمقها، بغض النظر عن انتماءات هذه النصوص العرقية. وهذا يعني أن القول الشعري هو بدوره قول إنساني يتعالى على فكرة الانتماء الضيق.

وقد رأت هذه الفئة من المحدثين أن النقد – كممارسة بالأساس – يوجب استقبال هذه النظريات واحتضانها، إيمانا منها بضرورة تحديد المرجعية، واقتناعا بجدلية العلاقة بين النظرية والمنهج وتأكيدا على الطابع العلماوي للنظرية النقدية. ذلك أن: (**الممارسة تحتاج حين تتوخى إنتاج معرفة بموضوعها إلى مرتكزات نظرية تنطلق منها أو إلى مفاهيم تستخدمها...**)[2].

لقد كان مبرر قبول الآخر نابعا من الوعي بمختلف المقولات والنظريات والأفكار التي تعود أصلا إلى هذا الآخر. بمعنى أن حجة الارتماء في أحضان الغرب الفكري هي من إنتاج وتخطيط هذا الغرب نفسه. ماعدا القول بتوفر الشروط الموضوعية التي توجب هذا الأخذ، والتي يمكن اختزالها في افتقار العقل العربي

---

(1) نفسه، ص:22.

(2) في معرفة النص: يمنى العيد، ص: 83.

إلى آليات الإنتاج الثقافي/ النقدي داخل دائرته المعرفية. لكن هذه الشروط – وبقراءة أخرى – بقدر ما كانت مبررات حتمية فقد ولدت لدى هؤلاء المحدثين شعورا بالدونية اتجاه الثقافة الغربية.

فقد تمثل هذا الشعور الناتج عن إدراك الهوة الفكرية التي تفرق بيننا وبين الآخر، في ترجمة هذه الدونية إلى ممارسات ومواقف وردود أفعال، أدت في كثير من الأحيان إلى احتقار الأنا وتمجيد الآخر، بطرق لا يمكن إلا أن تكون صادرة عن الانبهار المطلق بقدرات الغرب ومنجزاته.

1.2- من الانبهار إلى الاحتقار:

كما يرى د. عبد العزيز حمودة في كتابه المرايا المقعرة، والذي نستعير منه العنوان أعلاه أن الوقوف موقف الدهشة والانبهار كان حتمياً أمام تعدد الإنجازات الحضارية للآخر، خصوصا والمحدثين العرب يستشعرون الفارق الكبير بين منجزاتنا الضعيفة والقليلة، ومنجزات الغرب الهائلة، وتحديدا على مستوى التطور الذي مس البنية الفكرية بما فيها النظرية النقدية.

لقد أدرك المحدثون مدى العجز الذي مس الثقافة العربية في مواجهة هذا الآخر. فنحن غير منخرطين في مستجدات الفكر، وغير مساهمين في بلورة المواقف الفكرية وبناء المقولات والمفاهيم التي تساعد على توسيع النظرية النقدية، والسبب في ذلك هو تعطُّل الإبداع الفكري والحباس الإنتاج الثقافي بسبب التخلف العام الذي مس المجتمع العربي.

عندما أدرك المحدثون هذا الواقع اتجهوا نحو احتقار العقل العربي وتهجين منجزاته وطالبوا بالقطيعة المعرفية مع التراث؛ والإقبال الكلي على معارف الغرب وثقافته، مع بعض الاستثناءات التي حرصت على عدم التنكر للموروث القديم. فعلى الرغم من محدوديتها كانت بمثابة الإشارات التي شكلت المسار الثالث الذي حرص على الأخذ الانتقائي من الآخر...

على الرغم من هذا الحضور النوعي لهذا التيار، فقد ظلت فكرة احتقار العقل فكرة مستبدة بآراء كثير من المحدثين، لدرجة بدا هذا الآخر بمثابة الجنة الموعودة التي ستعقب تحرير العقل العربي من تحجره، أو الشاطئ الذي سَيَرْسُو عليه اضطراب نفسية غالبيتهم. وهذا ما نلاحظه من خلال النص التالي الذي يترجم انبهار أحد النقاد بالمناهج الغربية، التي يعتبرها منفذه العلمي وملجأه النفسي: (**ولذلك احترت أمام نفسي وأمام موضوعي، ورحت أبحث عن نموذج أستظل بظله محتميا بهذا الظل عن وهج اللوم المصطرع في النفس، كي لا أجتر أعشاب الأمس، وأجلب التمر إلى هجر. وما زلت في ذلك المصطرع حتى وجدت منفذا فتح الله مسلكه، فوجدت منهجي، ووجدت نفسي..**)[1].

---

[1] الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر: عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998، ص: 141.

لقد بدا لهذا الناقد أن الارتماء في حضن المناهج الغربية وسيلة لهدايته المنشودة بعد الضلال الذي ظل يعيشه في خضم اجتراره نصوص التراث (أعشاب الأمس)، بموازاة مع ذلك سيجد نفسه في هذه المناهج التي تبدو له أنها خارقة للعادة الفكرية التي اعتاد عليها. فالأمر إذن مرتبط بعقيدة فكرية وقناعة راسخة.

والحقيقة أن الانبهار بالمناهج النقدية الغربية الذي ولد لدى المحدثين الشعور بالدونية والتي ترجموها إلى ممارسة فعلية لازدراء الفعل الحضاري الإبداعي العربي، نابع من واقع تحطم آمال العرب قاطبة في التقدم. وهو الأمر الذي رسخته هزائم العرب العسكرية (1967)، وانتكاس كل مشاريع الإصلاح التي دشنتها التيارات الفكرية، ناهيك عن تبخر حلم الدولة القومية. فالناقد الحداثي يجد نفسه أمام فراغ فكري مهول، ناتج عن غياب مقومات المشاركة النوعية في حقل النظريات النقدية العالمية، هذا أمر أساسي ودافع جوهري لتعبيد طريقه نحو القبول اللامشروط لأفكار الآخر ومناهجه. لكن الذي ينبغي التأكيد عليه هنا أن الدعوة إلى القطيعة المعرفية مع الموروث الإبداعي أسهم بشكل كبير في بناء وضعية الفراغ المشار إليها.

2.2- القطيعة مع الذات:

لقد كانت القطيعة المعرفية مع الموروث القديم شرط اكتساب صفة الحداثي، لأن القديم يمثل التقليد والمحافظة، والحداثة ليست كذلك.

لهذا وجد المحدثون العرب الذين ركبوا مركب الحداثة النقدية أنفسهم أمام مفارقات عجيبة، فهم يعيشون على أفكار مستعارة، ومناهج مستوردة، لا تبث بصلة لواقعهم الثقافي. وفي نفس الوقت يقرون بأن هذه المناهج هي ملاذ نفسيتهم ومستقر ذواتهم، وهو نفس الشعور الذي عبر عنه صاحب النص السابق.

ولا يقتصر الأمر على هذا فحسب، إذ نجد أن الإيمان المطلق بالعقل الغربي غطى كثيرا على النقائص الموجودة، حتى في البناء الحضاري/ الفكري للغرب نفسه، وجعل بعض المحدثين يغضون الطرف عن واقع الاختلاف الجوهري بين العرب والغرب، متجهين نحو تبعية مطلقة له وبشكل خاص إبان مرحلة الثمانينات من القرن الماضي: (**أما عن الانبهار فلم يكن العقل العربي في يوم من أيام اتصاله بالثقافة والحضارة الغربيتين أكثر انبهارا بهما مما هو اليوم. ومنذ بداية الثمانينيات على وجه التحديد، وهو انبهار أعمى الحداثيين العرب عن إدراك الاختلافات، من ناحية ودفعهم، بسبب إيمانهم بضرورة تحقيق قطيعة معرفية مع الماضي كشرط لتحقيق الحداثة، إلى احتقار التراث من ناحية ثانية، ثم الوصول بالتبعية الثقافية للغرب إلى أبعد نقطة فيه من ناحية ثالثة. والنتيجة أن أصبح العقل العربي منفعلا وليس فاعلا...**) [1].

---

[1] المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية د. عبد العزيز حمودة، ص: 37.

ونشير هنا إلى أن مفهوم القطيعة مع الماضي ينبغي أن يفهم على أنه قطيعة مع المناهج النقدية القديمة التي حفزتها بطون التراث النقدي القديم، ولا تعني التراث الإبداعي الأدبي عامة والشعري خاصة. وهي نقطة ينبغي الإشارة إليها حتى لا يكون مدلول القطيعة شمولي وعام.

إنها قطيعة معرفية/ إبستملوجية تعني التوقف عن الأخذ من المناهج القديمة والإقبال على الأخرى الحديثة عبر استيرادها من الغرب الحضاري. كل هذا يبدو في نظر كل متتبع طبيعيا، ما دام أن الحاضر الثقافي العربي لا يسمح بوجود ثقافة نقدية عربية خالصة نابعة من آلياته العقلية الراهنة، إلا أن الغير طبيعي هنا هو لجوء الحداثيين العرب إلى تحقير هذا العقل وتسفيه منجزاته، تارة عبر اتهامه بالسطحية، وافتقاده إلى العمق التحليلي تارة أخرى. وهو نفس ما عبر عنه أحد أكبر المحدثين المتشبعين بالمنهج البنيوي الحديث والذي له ذاع كبير في الدراسات النقدية المعاصرة حيث يرى أنه **(لعل فقر الكتابات النقدية العربية المعاصرة يعود بالدرجة الأولى إلى غياب العملية التحليلية، والعقل التحليلي، في خضم الانطباعات والشخصانية من جهة، والخطابات والحماسيات العقائدية من جهة أخرى، وإذا كان ثمة من قبس يتألق في ظلمة الانحطاط الثقافي والفكري والسياسي الذي مازال يلف الوطن العربي حتى اليوم، فإنه يتمثل في تبلور اتجاه بحثي صارم يصر على الكتابة المتعمقة، التحليلية، المكتنهة، الكاشفة، ويعهد لتأصيل الفكر النقدي الجاد في كل مجالات الدراسة...)**[1].

أكيد أن طموح **كمال أبو ديب** هو طموح كل حداثي لبناء معارف عربية رصينة. وهو طموح يشمل أيضا القفز على مثبطات الفكر العربي، وأسباب تخلفه، إلا أن هذا الطموح لم يكن خاليا من نبرة التسفيه الصريح لمنجزات العقل العربي، والحكم المسبق بشلله التام واتهامه بالعجز الكلي عن الابتكار.

ومما يؤكد ما نحن بصدده هنا، مدى قناعة هذا الناقد بالمنهج البنيوي وحجم اعتقاده الراسخ به، إذ يعتبره المنقذ الحقيقي للفكر العربي، ومخلصه نحو التحرر والانعتاق من زنازين الظلام والتحجر. وهذا يؤكد النزوع الانبهاري الذي سيطر على مواقف المحدثين المتبنين لأطروحات الحداثة الغربية، والناقمين على واقع الثقافة العربية المأزوم، بحيث نلاحظ ذلك في اعتقاده أن تبني المنهج البنيوي تعكسه الرغبة إلى تحرير الفكر العربي من الجزئية والسطحية، فكما رأيناه سابقا في كتابه **الشعرية** يتهم العقل العربي بالضحالة والضمور، نلاحظه في كتابه الثاني **جدلية الخفاء والتجلي** يصر على نفس الشيء على الرغم من سبقه الزمني، أي تاريخ تأليفه. **(بهذا التصور، وبالإصرار عليه، يكون هذا الكتاب، الذي يهدف إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها – طموحا لا إلى فهم عدد محدد من النصوص والظواهر في الشعر والوجود، بل إلى أبعد من ذلك بكثير: إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، إلى نقله**

(1) في الشعرية: كمال أبو ديب، ص: 9، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1 السنة 1987.

من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية، والشخصانية، إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة، المتقصية، الموضوعية والشمولية والجذرية في آن واحد...) [1].

من خلال ملاحظة المسارين نستنتج أن عدم قدرة المحدثين العرب على بناء أسس النظرية النقدية العربية، راجع بالضرورة إلى سوء فهمهم لنوع العلاقة التي يجب أن تربطنا بالغرب الثقافي، وهذا يشمل أيضا الجهل بما ينبغي أن نأخذه وما لا ينبغي لنا أخذه منه. بعبارة أخرى، لم يكن لدى المحدثين مستوى من الوعي الانتقائي الذي يمكنهم من غربلة المعارف المنقولة لثقافتنا العربية. وذلك حتى نتمكن من قياس ما ننقله على مقياس الخصوصية المعرفية التي ساهمت في إيجادها مجموعة من القيم الدينية والفكرية والتراثية.

فالنقد الأدبي العربي الحديث، ليس في حاجة إلى استيراد كل المناهج الغربية، كما أنه في غنى عن استيعاب كل التفاصيل المحيطة بهذه المناهج والنظريات التي أنتجتها، وهذا باعتباره (النقد العربي) وليد ثقافة مغايرة ومختلفة، التي وإن كانت تعيش عُطلا ما في آلياتها الإنتاجية – فلها من التراكم النوعي ما يسمح بالحديث عن ثقافة نقدية أصيلة تستمد مقولاتها من المتن القديم. وهذا هو نفس الطرح الذي تبناه المسار الثالث.

3- مسار التوفيق: قبول الآخر في ضوء الاعتراف بالذات.

مثل هذا المسار فئة من المحدثين استطاعت أن تدرك أن الاعتماد على جاهزية المعرفة الغربية من شأنه أن يؤدي إلى ضمور الإبداع العربي والمحاسه.

فالتهالك على الثقافة الغربية ومحاولة تطبيق مناهجها النقدية على النصوص الشعرية القديمة بطريقة ميكانيكية، يخلق تبعية إبداعية بعيدة جدا من روح وقيم الشعرية العربية، ومن شأنه أيضا أن يعيق إمكانية الخلق داخل منظومة النقد العربي.

من هذا المنطلق، وإحساسا بضرورة الاحتياط في الإقبال على الغرب ومناهجه، انبثقت رؤية هذا المسار التوفيقي الداعي إلى وجوب مراعاة الواقع الإبداعي العربي أثناء عملية التثاقف مع الآخر.

ويفترض ذلك القول بوجوب الحذر أثناء الانفتاح على المناهج النقدية الغربية. فليست كلها صالحة، كما أنها ليست كلها ضارة، فالأمر يستدعي إذن انتقاء ما يمكن الاستفادة منه لفهم النصوص القديمة ومقاربتها طبقا لجاذبيتها الإبداعية أولا وما تحمله المناهج الغربية من إلماعات توجيهية.

لقد ارتدى هؤلاء المحدثون لباس الوسطية في التعامل مع كلا المَوْرِدَيْن وهو ما يعني الاعتدال في التعاطي الفكري مع الغرب. ونفس المبدإ ينطبق على المورد التراثي، فالتراث العربي القديم، الإبداعي بوجه

---

(1) جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية للشعر. د. كمال أبو ديب، ص 8، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة 3، فبراير 1984.

خاص ليس كله الملاذ المطمئن، وهو أيضا ليس الملجأ الحالك أو الأرض المقفرة، فكل حقل له مزاياه وجاذبيته وله أيضا سلبياته ونواقصه، ورؤية التلقي ينبغي أن تكون مزدوجة ومرنة في الاختيار، تبعا لخصوصية كل موقف أو مورد. ويعني ما نحن بصدده الآن، بروز تيار الأصالة والمعاصرة كتيار منسجم إلى حد كبير مع هذه الرؤية الازدواجية المعبر عنها.

إن هذه الرؤية لا يمكن أن تعني التناقض الدلالي الذي تحمله عبارة الأصالة والمعاصرة، أي القول إن المعاصرة كمظهر للحداثة تناقض الأصالة كرمز للتقليد والمحافظة. إنها خلافا لذلك تعني ممارسة حداثتين اثنتين ضمن المسار الواحد: فالحداثة الأولى تتجه صوب منعجزات العقل الغربي لأخذ ما يمكن أخذه لإنارة بعض المسالك في التراث القديم. أما الحداثة الثانية فتتجه نحو التراث العربي القديم للبحث فيه عن الجوانب الحداثية في أفق تحديثه وتغيير الرؤية له.

ولا يخفي منطق هذا المسار التأكيد على القيمة الجمالية للنصوص الشعرية القديمة مقابل وجود مناهج عربية عاجزة عن إدراك هذه القيمة. والتي يُعَوَّلُ في إبرازها واكتشافها على المناهج الغربية، وهو نفسه المنطق الذي عبر عنه د. سامي سويدان الذي يمكن القول إنه أحد ممثلي هذا الاتجاه إذ يقرأن: **(الوضع القائم في دراسة النصوص الشعرية اليوم إذن مفارق. فهذه النصوص خاصة القديمة منها، ذات قيمة نادرة لغويا وحضاريا وثقافيا ودينيا وسياسيا، من جهة، وهي تُعَامل عبر مقارباتها المتعددة، بطرق وأساليب متردية وبالية وعقيمة غالبا، وتواجه محاولات تغييرها المعدودة والمتعثرة، صفاقة المؤسسات المسيطرة والنافذة وغَبَاءَها وَظَلَاميتها، بدءا من المؤسسات التعليمية حتى الإعلامية مرورا بالثقافة الدينية والسياسية.. من جهة ثانية..)**[1].

إن موقف هذه الفئة من المحدثين ينهض على احترام كامل للموروث الشعري القديم، واعتراف ثقافي بجوانبه الدلالية الثرية والتي يمكن الاستناد إليها في بناء مفهوم عربي قار للثقافة النقدية، ناهيك عن أنه يرتبط ارتباطا جدليا بواقع الثقافة الراهنة التي تعجز في نظره عن التعاطي الموضوعي مع هذه النصوص.

وقد بدا لنا هذا واضحا من خلال النص السابق الذي لم يتوان في كشف المستور وتعرية واقع العقلية العربية المتعثرة بحسب زعمه، والتي تخدم مؤسسات موجودة، نافذة، سياسية أو دينية مهما كانت هويتها.

من هنا وبقراءة أخرى لهذا المسار، نستطيع القول إنه يمثل تمرداً حقيقيا على جوهر الحداثة الغربية الداعي إلى إحداث قطيعة معرفية شاملة مع الموروث القديم، رمز التقليد والمحافظة، مقابل ذلك يقدم هذا المسار اعتبارا نوعيا لإنجازات الموروث القديم، ويقدمه كموروث ناضج ومتكامل يحوي المفاهيم،

---

(1) في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية: د. سامي سويدان، ص 13 دار الآداب بيروت ط1، السنة 1989.

والمقولات، والأفكار، التي بالكاد وصل إليها العقل الغربي حاليا. ومن خلال هذا يتبين أن الانبهار بالغرب ومنجزاته غير وارد هنا.

هكذا وبالنظر إذن إلى الحيثيات التي اقترنت بظهور هذا المسار الثالث - ضمن الجهود العامة التي حاولت تلقي النص الشعري القديم - يتبين أن منطق الاعتدال في الانفتاح على الآخر الذي يوازيه العودة الموضوعية إلى تخوم الذات المعرفية، هو المنطق المؤسس لمقتضيات الوجود المعرفي والمنهجي لهذا المسار.

لقد أدرك هذا الاتجاه بعمق خطورة الارتماء في أحضان ثقافة غريبة عن واقعنا العربي، وأدرك أيضا أن التنكر للذاكرة الثقافية هو محاولة لاستئصال الوجود المعنوي للذات العربية، ومن ثمة فالحداثة يجب أن ينظر إليها من منظور ربط الحاضر بالماضي، وبناء جسور قوية لهذا الربط، والابتعاد عن التأسيس الفارغ لأي عملية ربط سواء بين الأنا والآخر أو بين الأنا وذاكرتها. وهذا ما عبر عنه كتاب آخر **لسامي سويدان** الذي يحمل عنوانا دالا على أزمة الروابط وهو (**جسور الحداثة المعلقة**) الذي صدر بتاريخ 1997 والذي يشير فيه إلى وجود صراع قائم بين فكرة الأخذ عن الآخر وفكرة مقاومة هذا الآخر بذريعة العمق والتألق الذي يتميز بهما موروثنا القديم.

لهذا (**..كانت الإنتاجات الإبداعية الحداثية تعلن عن نفسها ضمن ضفتين متقابلتين تنهض في إحداهما أعمال ملتحقة بالطرف الغربي المسيطر، مقابل بروز أعمال معبرة عن مقاومة هذا الأخير بتشبثها بالقيم والأساليب التقليدية المتوارثة. قد تلتقي مع الأولى في بعض ظواهرها وإنجازاتها دون أن تنفك نهائيا عن التواصل مع الموروث القديم في إجازاته الأكثر عمقا وتألقا..**)[1]. هناك إذن اعتراف بالتراث القديم ومن خلاله هناك اعتراف بالأنا الثقافية والإبداعية، وهناك وعي بإشكالية التثاقف وما ينعكس عليها من ضلال على ساحة الثقافة النقدية العربية.

إن طموح الغرب الحضاري في نظر هذه الفئة من المحدثين أبعد بكثير من كونه مجرد مساعد، وإنه طموح يتماشى مع الرغبة في ترسيخ مركزية الذات الأوروبية التي تفرض أن يدور في فلكها القاصي والداني، إنها مركز العالم الثقافي والعقلي وما سواها ليس سوى توابع تحوم في دائرة هذا المركز.

بالنسبة لمجالنا (النقد الأدبي) ارتأى جل رواد هذه الفئة من المحدثين قبول ما يمكن به إضاءة بعض الجوانب الغامضة في تراثنا الشعري، عوض الارتهان إلى القراءات التراثية القائمة على الشروح والتعليقات الهامشية، مع الحرص على أن النظريات النقدية التي طورت في فرنسا أو ألمانيا أو الولايات المتحدة الأمريكية لها خصوصياتها الذاتية والمعرفية النابعة من واقعها الفكري المتطور، وبالتالي لا يجب القبول بهذه النظريات بسهولة، كما أنه: (**ينبغي أن نكتشف أيضا أنها (المثاقفة) لا تتحقق تلقائيا، وحين نكتشف ما تنطوي عليه من مشاكل، فإنه ينبغي أن نكتشف أيضا أنها لا تقبل الحلول السهلة التي يضعها أو يتقبلها ضمنا بعض**

---

(1) جسور الحداثة المعلقة: من ظواهر الإبداع في الشعر والرواية والمسرح، ص 12، دار الآداب، بيروت ط1، السنة 1997.

النقاد والباحثين العرب حين يتبنون مناهجا ومفاهيما ونظريات طورت في فرنسا أو ألمانيا أو الولايات المتحدة كما لو كانت صالحة لكل زمان ومكان...)[1].

أما عن الانبهار بالغرب ومنجزاته الفكرية، فلا يمكن هنا الحديث عن شكل من أشكال الانسياق أو الخضوع الكلي المطلق له. فقد رأينا أن الانبهار الأعمى أدى إلى مقاطعة الموروث القديم وطمس منجزاته وابتكاراته داخل نسق متطور من تاريخه المعرفي. إن الشعور بالانبهار يجب أن يتجه نحو النصوص الشعرية العربية القديمة التي عبرت عن طاقة إبداعية كبيرة، وهذا ما عبر عنه الكثير ممن مثل هذا الاتجاه التوفيقي، بل الأكثر من ذلك، هو المطالبة بحداثة عربية متطورة وخاصة في المجال الثقافي العربي، ولما لا والأرضية الإبداعية متوفرة لدى النقاد المحدثين، والمتمثلة في هذا الزخم الهائل من النصوص التي عبرت عن طاقة حداثية واضحة (أبو تمام، أبو نواس).

مما سبق يتبين أن التلقي الحديث للنص الشعري القديم اجتذبته ثلاث رؤى مختلفة المصادر والمعالم. وهذا يعني أن قراءة النصوص خضعت لثلاث توجهات منهجية اختلفت اختلافا بينا عندما تعلق الأمر بالعلاقة مع الثقافة الغربية ومدى استفادتنا المنهجية منها.

ويعني هذا كله، أن تلقي النص الشعري كان في حد ذاته يطرح إشكالية كبرى من حيث منطلقات هذا التلقي، ومناهجه، والغاية المتوخاة منه. فقد اختلفت المنطلقات: حيث رأيناها تميل تارة إلى النظرية النقدية الغربية، وتارة أخرى إلى الموروث القيمي والفكري العربي. كما تباينت المناهج طبقا لتعدد المنطلقات والتصورات، فهناك المنهج الاجتماعي و التاريخي، و الانطباعي، و النفسي، والبنيوي وكلها تدعي لنفسها الأولوية المعرفية والقدرة التحليلية. أما الغايات المرجوة من وراء كل هذا فهي تارة لإبراز التميّز وادعاء التفوق أو لإعلان الانتماء إلى حضارة ومنهج غير تلك التي تنسجم مع مقوماتها الذاتية والحضارية، أو على العكس من ذلك تأكيد هذه المقومات وإعلان الانتماء إلى الخصوصية المعرفية.

في خضم هذه التناقضات الصريحة والمضمرة، سيتخذ مصطفى ناصف موقعه الخاص به، أي الموقف الذي عبر عنه من خلال تلقيه هو للنص الشعري القديم، والذي وإن كنا قد أشرنا إلى ملامحه العامة أثناء حديثنا عن مفهوم القراءة لديه، فإن الأمر سيتضح أكثر عند تطرقنا إلى علاقته بالقصيدة العربية القديمة. فما هي الإشكاليات التي أفرزتها هذه العلاقة أولا؟ وما هي المشكلات التي تواجه التلقي الحديث للنص القديم في نظره؟ ما موقف ناصف من مناهج النقد الغربي؟ هل يبتعد عنها (كما هو الشأن بالنسبة للمسار الأول) هل ينبهر بها فلا يجد من دونها منهجا يقرأ به القصيدة القديم (المسار الثاني)؟ هل يقف موقف المتلقي الذي يأخذ ما يصلح للفهم ويدع ما يجب أن يترك؟ نجيب عن هذه الأسئلة من خلال الآتي من هذا الكتاب

---

(1) استقبال الآخر: سعد البازعي، ص: 21.

المبحث الثالث

موقع مصطفى ناصف في دائرة الاختلاف المنهجي.

نقصد بالموقع، المكان الذي يحتله الدكتور مصطفى ناصف ضمن المواقع أو الأمكنة المختلفة التي يتعاقب عليها المحدثون الآن، والتي تميزهم عن غيرهم في دائرة الاختلاف والتباين في المواقف والأفكار.

والموقع بعبارة أخرى، هو كل ما يؤسس لفكر الناقد، من أدوات، ومفاهيم، ومواقف، وتصورات، تتدخل مجتمعة لتميز ناقدا عن آخر. وقد رأينا سابقا ضمن تحليلنا لمفهوم القراءة وشروطها بعض ملامح البناء الفكري العام الذي يحدد موقع مصطفى ناصف ضمن المواقع المختلفة. والآن لا يسعنا سوى تحليل مكونات هذا البناء العام، وتفكيكه إلى أجزائه، مبينين في نفس الوقت جذور كل مكون في الثقافات السائدة عربية أو غربية.

لقد أشرنا سابقا إلى أن استراتيجية القراءة الناصفية تنهض على هاجس "فهم" المقروء واستيعابه في التباس دلالته وغموض معناه. وهذا يعني أن منهجه في هذا "الفهم" هو التغلغل في باطن المقروء عن طريق الذهاب بعيدا في تأويل المعنى.

ويفسر هذا السفر في معنى النص "تجاوز" كل نزعة أو منهج يقف على المعنى الظاهري الذي يحمله النص، والذي يمكن أن يتجسد عبر غطائه الأول "اللغة" وإذا علمنا أن المشروع الحداثي قد أقام صرحه على "مفاهيم اللغة" منذ إعلان دو سوسير مبادئه اللسانية الأولى إلى حين انتهائها كنماذج ومقولات ضمن النظرية البنيوية، عرفنا أن الموقع الناصفي هو أساسا موقع متعارض مع أحد أبرز المناهج الممثلة للحداثة النقدية المعاصرة (البنيوية). ومن ثمة فهو مختلف تماما عن دعاوى الحداثة التي أطلقت في الساحة الثقافية العربية والتي رامت إلى تغريب الأدب العربي وتطويع نصوصه لمناهج بعيدة عن خصوصياته.

إذن فموقع مصطفى ناصف من دائرة الاختلاف المنهجي يُفهم في ضوء موقفه من المناهج النقدية الحداثية بصفة خاصة، ومن موقفه الفكري من الحداثة الغربية بصفة عامة، وقد رأينا سابقا أن أخذ مناهج ونظريات الآخر قد أفرزت ثلاث مسارات رئيسية في الفكر النقدي العربي، متفاوتة بين التشدد أو التحفظ أو الأخذ المطلق: ما بين النقل الحرفي لثقافة الآخر أو الانغلاق على النفس والتعصب إلى الذات إلى التوسط في " محاورة الآخر اعترافا باختلاف الخصوصيات.

1- التصور الناصفي لإشكالية المثاقفة:

لا يمكن لناقد تشبع بمبادئ الفلسفة الظاهراتية ومقولات نظرية التأويل كما أنتجها الغرب الثقافي أن يقف موقفا سلبيا اتجاه الإنتاجات الفكرية للغرب. كما لا يمكن لناقد جعل من "فهم" التراث الشعري العربي والنظريات النقدية التي صاحبته هاجسا مركزيا لكل نشاطاته الفكرية، أن ينغلق حول هذا التراث أو يتعصب لإنجازاته... وهذا يعني أن الموقف الناصفي هو موقف توسطي بين الاتجاهين المتناقضين.

بناء على هذا نعتبر التصور الناصفي لإشكالية المثاقفة أو ما يعرف – ببساطة بالانفتاح الفكري على الآخر – هو تصور توفيقي يسعى إلى الاعتراف بتمايز الطرفين انطلاقا من اختلافهما من حيث الخصوصيات المعرفية والحضارية.

2- دواعي الانفتاح على الآخر:

إذن فمن موقع الاعتراف بأصالة الذات وثرائها الفكري، ومن مبدإ الاعتراف بإنجازات الآخر وإضافاته النوعية في حقل المناهج النقدية. يبدأ نقاش مصطفى ناصف لعدة قضايا أبرزها، قضية المثاقفة التي فجرت اختلافا حادا رأينا أهم ملامحه في المبحث الأول من هذا الفصل.

ولإعطاء مشروعه التوفيقي – ردا على هذا الاختلاف - مشروعية الأخذ، يرى الدكتور ناصف أن الالتفات إلى الفكر الغربي والأخذ منه يجب أن يُنجز وفق متطلباتنا واهتماماتنا نحن، أي وفق حاجياتنا من هذا الأخذ الضروري، وذلك حتى نكيف ما نأخذه من هذا الغرب مع انشغالاتنا الذاتية من جهة، وحتى نستطيع أن نفهم جيدا ما نأخذه عنه. لهذا فنحن (**لا نستطيع أن نفهم الأفكار التي نستقدمها من الغرب دون أن نُقدر مقاصدنا نحن، واهتمامنا نحن، ومواقفنا من القراء وعلى هذا النحو تستحيل الصورة أمامنا..**)[1].

إذن فالمسألة هي مسألة تقدير وضبط المقاصد والغايات التي نتوخاها أثناء الانفتاح على أفكار الغرب الحضاري، فبدون توضيح الطموح الذي يقف وراء الانفتاح، يبقى التثاقف ممارسة خالية من أبعادها التاريخية والحضارية، ناهيك عن طموح الغرب في احتواء رصيد الأنا الثقافي والحضاري.

هناك دوافع حيوية يجب أن نقر بها في تعاطينا مع علوم الآخر، وهي الدوافع التي تنبع دون ريب من خصوصية المرحلة التاريخية واحتياجاتها واهتمامات أفرادها وكذلك نوعية المتلقين الذين يعول عليهم كثيرا في استيعاب هذه العلوم. إن "**مواقفنا من القراء**" الواردة في النص أعلاه تبطن حدسا عميقا بنوعية القراء الذين يجب التوجه إليهم بعلم الآخر.

---

(1) اللغة والتفسير والتواصل: مصطفى ناصف، ص: 16.

فليس المتلقين في درجات واحدة من القدرة على تمثل واستيعاب الآخر، بل هم في تنوع واختلاف يترجمان نوعية الثقافة التي احتضنوها، كما يترجمان أيضا الموقف النفسي من الآخر، فليس كل متلق يقبل بالآخر مهما بلغت درجاته العلمية من تفوق. المهم بالنسبة لمصطفى ناصف هو توضيح كافة المقتضيات التي تصاحب الانفتاح الفكري على الغرب، وفي مقدمتها أولوية الخصوصية المعرفية والتاريخية للذات العربية.

ويعود حرص ناصف على هذه الخصوصية المعرفية إلى استيعابه الكامل لإفرازاتها من حيث تعدد السياقات، وتنوعها، ناهيك عن اختلاف المواقف الإيديولوجية بين رجالاتها، فتضارب المواقف واختلافها أدى إلى سيادة لغة غير اللغة العلمية وبالتالي: (**فإننا بحاجة إلى توفير لغة المنطق والعلم وتوفير السياقات التي لا ينفع فيها اقتناص أدوات العلم أيضا..**)[1].

هناك إذن سياقات متباينة نابعة من الوجود الخاص للذات العربية الموسومة بالتعدد والاختلاف. وهذا هو مَكْمَنُ الانفتاح وجوهره، فلا داعي لفرض علوم أو معارف على سياقات غير علمية أو بعيدة عن روح العلم. كما والأمر كذلك، لا ينبغي فرض مقتضيات غير علمية في سياقات علمية محضة. فالضرورة تستدعي مراعاة السياق وثوابته.

إن الإنفتاح المشروط على المناهج الغربية هو ما يميز الخطاب النقدي عنْد ناصف عن غيره من الخطابات التي سقطت في شرك الحداثة، وما ترتب عن ذلك من إنكار صريح للإنجازات العلمية العربية. فالضرورة تقتضي الوعي العلمي بهذه الإنجازات بهدف استيعاب الخصوصية المعرفية والانطلاق من ثمة إلى معارف الآخر لأخذ ما يجب أخذه، وترك ما ينبغي تركه لهذا و(كما يبدو، **فهو لا يقاطع المناهج الحداثية، بل كان من القارئين لها، والمنشغلين بهمومها، لكن كان ينظر إليها بعين عربية ترى أن هذه المناهج بقدر ما تعطي فهي تسلب، فَهَمٌّ إلى أخذ الصالح منها، مُجانبا كل ما يتنافى والخصوصية الحضارية للثقافة العربية**)[2].

نستطيع أن نقول إذن إن المناهج النقدية تمد الناقد بالأدوات التحليلية التي تساعده على تفكيك النص إلى أجزائه ووحداته الدلالية، وهي بقدر ما تمده بهذا، فهي تسرق منه قدرته على استيعاب العمق الدلالي والمعنى الجوهري للنص. لأن استيعاب ذلك، مرتبط بتمثل الخصوصية الإبداعية لهذه النصوص، والانخراط في همومها وإشكالياتها الخاصة. وهذه أمور لا يمكن للمناهج العلمية كالبنيوية أن تمد به القارئ لأنها تجافي، روح هذه النصوص باقتصارها على الجانب اللغوي فقط.

إن الأمر مرتبط في التصور الناصفي بامتلاك أدوات التأويل النصي المستمدة من الفلسفة الغربية خصوصا منها الفلسفة الظاهراتية وفلسفة التأويل. والانفتاح على الثقافة الغربية يجب أن يكون في اتجاه

---

(1) نفسه، ص: 35.

(2) الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر: عبد الغني بارة.

الاقتناع بهذه الفلسفة التي تروم أيضا تأويل الوجود في امتداده الكوني، فما بالك بالعمق الدلالي للنصوص الإبداعية.

ويعني امتلاك أدوات التأويل النصي القدرة على "فهم" الوجود في تناقضاته الظاهرة والخفية، فالنص له وجوده الذاتي الذي ينطوي على تباينات دلالية مضمرة أو معلنة، ونص في وجوده الدلالي هو جزء من المظاهر الكلية للوجود، وبالتالي يكون فهمه رهينا بتمثل "مبادئ التفهم النافع" الذي ينسجم مع المصالح العامة للوجود الإنساني.

وتفسير ذلك يدل على وجود مصالح وحاجيات اجتماعية، تقف وراء كل عملية انفتاح على ثقافة الآخر. ولابد من تحديد هذه الحاجيات لكي أستطيع فهم ما أريده من هذا الآخر.

3- التثاقف يقتضي الحوار مع الذات أولا:

ويرى ناصف أن فهم متطلباتنا المعرفية وحاجياتنا المنهجية لا يتأتى إلا بفتح حوار مع الذات أولا، إذ من خلال (الحوار) ينشأ التعايش والانسجام، وتُرْفَعُ الحواجز النفسية التي قد يصطنعها المتلقي أمام ثقافة الآخر. لكن الحوار ولكي يكون أمينا وبَنَّاءً ينبغي أن يكون تفاعليا والتفاعل يقتضي وجود ذاتين متحاورتين على درجة واحدة من الأهمية التاريخية، والزاد الحضاري، والمعرفي، وهي عناصر تتوفر عليها الذات العربية من خلال رصيدها التراثي والحضاري.

التثاقف تفاعل متواز قائم على حوار مشروط بتحديد الحاجيات والانسجام مع المصالح الحقيقية للذات، إضافة إلى ذلك يأتي شرط الأمانة في الأخذ من الثقافة الإنسانية، ومبادئها العامة. وبالتالي فالأولى بالنسبة للمثقف العربي أن يُكَوِّنَ ذاته في مختلف المستويات فـ (**أولى بنا أنْ نُكَوِّنَ أنْفُسَنَا. إن الرجل الغربي قد يسخر حين نصطنع مذاهبه التي لا تلائمنا، وربما يتهمنا بالنفاق. إننا مطالبون فحسب بأن نذكر مبادئ التفهم النافع والتكيف مع المصالح الحقيقية، والتغيّر المنظّم، والحوار البناء، وحيوية التأليف الإبداعي بين الجوانب المتعارضة. لن يشكرني أحد إذا رأني اصطنع ما لا يستجيب لحاجاتي الاجتماعية. لنقم علاقة حوار مع أنفسنا ومع الناس، آية الحوار أن أكون أمينا مع المبادئ العامة للثقافة الإنسانية، وأن أرفع الحاجز النفسي الذي يحول دون الفهم..**) [1].

نفهم من هذا أن التثاقف لا يقتصر على كونه فقط تفاعلا بين ذاتين على درجة واحدة من الأهمية الثقافية فقط، بل هو أيضا ضرب من الأخذ المشروط بالاستجابة لطموح الجماعة وتعبير عن

---

(1) بعد الحداثة، صوت وصدى: د. مصطفى ناصف، ص 431، الطبعة 1 يونيو 2003: النادي الأدبي الثقافي، جدة – المملكة العربية السعودية.

وجودها الذاتي والمعرفي. غير أن التثاقف الذي يطمع إلى استيعاب المدارس النقدية والفكرية للآخر، لابد له من اكتساب صفة التسامح والاحترام المتبادل بعيدا عن اختلاق فكرة التقابل والاختلاف. هناك فعلا اختلاف بين القواعد الثقافية وتقابل بين أنماطها وآلياتها، ولكن هناك ما يُعرف بالمبادئ إذا تمثلها القارئ استطاع أن يصل إلى مستوى التصالح والتعايش مع مختلف المكونات والقيم المختلفة.

4- التثاقف يقتضي القبول بتعدد دلالة الكلمة الواحدة:

في السياق نفسه – سياق الدفاع عن التعايش بين الثقافات المختلفة يدعو ناصف إلى التحرر من الرؤية الواحدة للغة ذات المدلولات المتعددة. فمن خلال اللغة نفهم هذا الآخر الثقافي في مختلف قيمه ومستويات حياته، والتثاقف لا يكتسب صفة الحيوية إلا بتغيير النظرة إلى اللغة، وإلى الكلمات التي قد تحمل من الدلالات ما لا ينسجم مع التعصب للرؤية الواحدة لها.

إن رؤية الآخر ينبغي – في التصور الناصفي – أن تنطلق من قاعدة القبول بتعدد الوجوه الدلالية للكلمة الواحدة، وهو تعدد يقف في تقابل حاد مع فكرة الشمول والاحتواء، الذي قد تمارسه ثقافةً ما في حوارها مع الثقافة الأخرى. لهذا يرى أن الانفتاح على الفهم المتعدد للكلمة الواحدة من شأنه أن يستقطب الآخر في مختلف وجوهه وليس فقط في نمط واحد وقار، لهذا وجب التركيز على الكلمات لأنها شبكة معقدة من القيم التي تؤثر في السلوك الاجتماعي والسياسي للجماعة **(يقال إن العالم الآن مشغول بالحوار بين الثقافات، كيف يمكن الترحيب بهذا الحوار بمعزل عن مثل هذه النظرة إلى الكلمات التي لا تعترف بالاستقطاب، وهكذا نتعلم استثارة المقاومة ورفض الهيمنة. لنقل إن مبدأ الوجوه إذا أحسن تناوله نظير الاعتراف بتقاليد أو ثقافات متعددة.. هذا المنهج يعتبر استيعابا نقديا لفكرة الآخر بمدارسه وتياراته، ويعتبر نصيرا لقيم متنوعة لا تصورات نمطية عن النفس والآخرين)** [1].

نستطيع أن نؤكد بعد هذا، أن الرؤية الناصفية للتثاقف تنهض على الانفتاح والشمول، بدل الانغلاق والتحجر... فهناك دائما ما يستوجب الانفتاح مع أخذ الحيطة والحذر أثناء تلقي معارف وعلوم الآخر، على أن تكون الحيطة في اتجاه الذات القارئة أكثر منها في اتجاه المقروء.

فالذات التي تطمح إلى احتضان معارف الغير ينبغي أن تكون هي نفسها في المستوى المطلوب، الأمر الذي يستدعي الاقتناع بوجوب قبول التعدد في مختلف أشكاله، وبشكل خاص ما تحتمله اللغة من اختلاف في البنيات الدلالية، فإذا انطلق القارئ – وهو العربي هنا – من الإيمان بحتمية التنوع الدلالي

---

(1) النقد العربي: نحو نظرية ثانية: مصطفى ناصف، ص 81، عالم المعرفة،عدد 255، مارس 2000.

للكلمة الواحدة، أدرك أن استيعاب علوم الآخر سيكون حتما – موضوعيا – ما دام أنه سيفضي إلى تقليب وجوه الدلالة للغة المنقولة، وهذا العمل سيسهل عليه استيعاب المناهج والأفكار.

إذن على قارئ التراث الشعري المتسلح بمناهج الغرب أن يوازن بين متطلباته المعرفية وبين ما يريد فهمه من هذا التراث، وعليه أيضا الإيمان بحتمية التعدد الدلالي للغة التي ترصد هذه المناهج، حتى يكون استيعابه لها استيعابا كاملا غير مشوه، كما أن اقتناعه بهذه المناهج ينبغي أن يكون صادرا عن إيمان بوجود مبادئ عامة تحكم الثقافة الإنسانية، ومن ثم فالمناهج النقدية ليست حكرا على مجموعة دون أخرى، بل هي ملك جماعي ومن حق كل فرد الإطلاع عليها.

هكذا تبدو لنا فلسفة ناصف في الأخذ من المناهج الغربية، فهي فلسفة تؤمن بالاختلاف إن على مستوى ما تحمله الكلمة من احتمالات دلالية أو على مستوى الثقافة في بنيتها الشمولية.

والاختلاف ما دام هو واقع موضوعي موجود، يفترض وجود قارئ على دراية كاملة بحيثياته المعرفية، حتى لا يسقط في فخ الجهل بالآليات المنهجية لأي مذهب نقدي. وبالتالي تكون قراءته للنص الشعري قراءة ناقصة ومشوهة. لهذا يدعو ناصف إلى ضرورة الإحاطة بمتطلبات هذه المناهج انسجاما مع تكاملية الوعي ودقته.

إن القارئ الحصيف للنص الشعري ينبغي أن يبدي مرونة في التعاطي مع المناهج النقدية، وتتجلى هذه المرونة في عدم الاندهاش أمام بريق هذه المناهج التي تحتمي برداء الحداثة، فليست كل المناهج مقبولة، أو مستساغة، حتى ولو كانت تقف على هرم الحداثة النقدية.

من هذا المنطلق **(كان ناصف بمثابة الناقد الحصيف، الذي ينظر إلى ما جد في مسرح النقد، نظرة المتمرس الذي لا يدهشه طنين الخطاب الحداثي ورنينه)** [1].

نخلص إذن إلى كون القبول بمناهج الآخر يستدعي أولا، القبول بالذات القارئة في تناقضاتها وحاجياتها المعرفية قبولا يؤدي إلى فهم الذات في شموليتها وليس في مستوى واحد من مستوياتها. كما يستدعي ثانيا، الارتقاء بهذه الذات إلى فعل المحاورة، المؤمن بتعدد دلالات الكلمة الواحدة والمَسَلِّم باختلاف أوجهها.

ففي التصور الناصفي يؤدي فهم متطلبات الذات إلى وضوح الرؤية أثناء الأخذ من مناهج الغرب، حيث تتبين المعالم الكبرى لهذه المناهج، وتتضح أمام القارئ التائه في دروب المدارس والمذاهب. كما أن الأخذ باختلاف أوجه الدلالة هو عمل تقني يسهل التعقيدات المفاهيمية التي تشوش على فعل القراءة وقد رأينا سابقا، أن القراءة عند ناصف هي فعل مختلف ومتعدد المستويات وليست مجرد نشاط عادي يقوم به القارئ.

---

(1) الحداثة في الخطاب النقدي، عبد الغني بارة، ص: 243.

5- التثاقف وقلق القراءة:

إن القراءة على ضوء ما سُقناه من أفكار حول مسألة جلب وتطبيق المناهج الغربية، تدخل في غمار زمرة هامة من المقترحات النظرية غير المعتادة لدى فئة كبيرة من المحدثين. فليس الأمر في التصور الناصفي مجرد تطبيق آلي لخطوات منهجية محددة ومستوردة من معارف أجنبية، إنه اجتهاد نابع من خصوصية النص المقروء، وفعلٌ متأصل في الإشكالية العامة التي تعيشها الذات القارئة. وبما أن هذه الذات تعيش مأزقا وجوديا جراء افتقارها لمقومات الوجود الحضاري – وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك- فإن قراءة التراث الشعري ينبغي أن تنبع من هذا القلق الوجودي الذي ميز الذات العربية عن غيرها من الشعوب الأخرى.

إن قلق القراءة الناصفية يجد ما يبرره من خلال ما عبرنا عنه بمقومات الوجود الحضاري المضطربة لدى فئة عظمى من المحدثين العرب. ولعل أزمة الهوية من الإشكالات الهامة التي تفسر ذلك. فالأمر هنا يمس الوجود التاريخي للذات وعلاقتها بالآخر، كما أن هذه العلاقة هي التي تحسم إما في الاعتراف بقدرة هذه الذات على الوجود، وعلى ممارسة فعلها الحضاري، أو السقوط في الاستيلاب والاغتراب، لأنه من **(العبث أن يكفّ المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر، وأن تجديد الفكر لا يكون بشطط الاستعارة من الآخر، أو الانحياز له، بل يكون من داخل الثقافة التي ينتمي إليها هذا الفكر. وفرق كبير بين الانفتاح على الآخر وحواره، وبين الانبهار به، والاستسلام له. أي بين إغناء مفهوم الهوية وتطويره، ومفهوم الاغتراب والاستلاب...)** [1].

إن الارتكاز على المناهج الغربية في مقاربة خصوصياتنا الإبداعية وقيمنا الأدبية، يجب أن يظل سببا جوهريا وباعثا أساسيا لقلق المتلقي العربي. والسبب في ذلك هو حتمية هذا الارتكاز وضرورته.

فقد بات من المؤكد أن تطبيق المناهج الغربية على التراث العربي، هي ممارسة أملتها ضحالة المناهج النقدية العربية، وغيابها عن دائرة الإغناء الفكري والنظري، وهي حقيقة بائسة لم تبلور لدى الباحث العربي سوى الشعور بالقلق حيال وضعية الثقافة العربية عامة، والنقد الأدبي خاصة. لهذا اعتبرنا أن مسألة التثاقف ينبغي أن تولد لدى نقادنا العرب هذا الإحساس بعدم اكتمال فعل القراءة الذي وإن اكتمل فهو مشروط بوجود وصاية نقدية أجنبية.

---

(1) الشعر والناقد: من التشكيل إلى الرؤيا. د. وهب رومية، ص: 8 مجلة عالم المعرفة، عدد 131 سنة 2006.

1.5- أبعاد القلق الناصفي:

لقد أدرك ناصف هذا القلق وعاشه بتفاصيله الجزئية في كل مقارباته النصية، وهو قلق ذو بعدين اثنين:

1 – **البعد الأول**: نابع من الرؤية النقدية التي ينطلق منها في تناوله للنصوص القديمة، وهي الرؤية التأويلية التي لا ترسو على طبيعة نهائية محددة، من حيث قيامها على الفهم الذي هو أصلا نسبي وغير قار. وهذا بُعدٌ مشتركٌ بينه وبين فئة من المحدثين التي ترى أن التأويل: (**ينمو من الحيرة والارتباك اللذين يتولدان من القراءة التي تضع باستمرار سلسلة من علامات الاستفهام، مما يجعلنا نتساءل: ما الذي نسعى إلى فهمه ونحن نقرأ؟ هل نفهم الموضوع أم نحاول أن نفهم أنفسنا؟ وهل نفهم الكتاب الذي نقرأ أم نفهم مجهولا ما متعاليًا؟**)[1].

صحيح أن مسار الرؤية التأويلية هو مسار الحيرة والارتباك، لأنها تتجنب اليقينية الجاهزة، وتعرض صفحا عن كل معنى نهائي، وبالتالي فهي مغامرة تربك القارئ وتضع أجهزته دائما في موضع الارتياب، لهذا فالإحساس بالقلق هو إحساس ينسجم مع عمل التأويل ويجعله حتميا.

2- **البعد الثاني**: للقلق الناصفي هو نتاج ما خلص إليه بعد اطلاعه على قراءات المحدثين للشعر القديم، فقد وجد أن هذه القراءات تتخبط في مشكلات جوهرية كبرى، تجتمع كلها في عدم القدرة على فهم النصوص القديمة بالرغم من الادعاء بامتلاك أحدث المناهج النقدية. وهذا البعد الثاني لازم مساره النقدي في جل كتاباته.

ويعني هذا أن مشكلة ناصف في تلقي النصوص القديمة هي بالأساس مشكلة **فهم** هذه النصوص. فقد عجزت المناهج النقدية – العلمية – عن إدراك معنى النصوص، ولم تعد قادرة على التجاوب مع كُنهها الدلالي، والسبب في ذلك هو الشطط في استعارة المناهج الغربية ومحاولة تطبيقها بطريقة صارمة على الشعر القديم، كما عجزت هذه المناهج عن خلق التمايز النقدي بين الدارسين المحدثين، على الرغم من تعددها المذهبي والمنهجي، وهذا ما يصرح به في مختلف كتاباته فـ (**حينما أقبلت على قراءة الأدب الجاهلي وجدت طائفة غير قليلة من القضايا المتناثرة في كتب الدارسين. وجدت الدارسين قلما يتفاوتون فيما بينهم في طريقة قراءة ذلك الأدب أو تفهمه**)[2]. في النظر الناصفي ليس هناك تمايز بين المحدثين في قراءاتهم النقدية للنص الشعري القديم، وهذا عنده يطرح مشكلا كبيرا مفاده عدم وجود اختلاف جوهري في طريقة قراءة هذا الشعر ما دامت كل المحاولات تتوحد في إطار الارتباط بالمنهجية العلمية.

---

(1) النص الشعري ومشكلات التفسير: د. عاطف جودة نصر، ص: 26.

(2) قراءة ثانية لشعرنا القديم: مصطفى ناصف، ص 5.

إن الاختلاف بين المحدثين في دراسة الشعر القديم واختلاف متمركز داخل المناهج النقدية، فكلها عنده تروم إلى التقيُّد بفكرة النسق والبناء والخطوات المرسومة سلفا، وبالتالي تكون نتائجها أقرب إلى خدمة المنهج منها إلى خدمة معنى النص الشعري. إن الاختلاف الحقيقي ينبغي أن يكون في نظره بين قارئ مقتنع بالمقتضيات المنهجية، وضوابطها الصارمة، وبين آخر يتجاوز المسألة المنهجية إلى مستوى الإقبال على النص الشعري، واختراقه في ضوء ما يقوده إليه تأويله وما يوصله إليه فهمه.

إن عدم وعي المحدثين بهذه المعضلة يعني تكريس الأخطاء وتعميمها بينهم والابتعاد عن إدراك النص الشعري الذي هو هدف كل المحدثين.

2.5- قلق الفهم وحتمية الانتماء:

لا يوجد هناك منهج لا يضع الفهم هدفا مركزيا له، بل إنه المنطلق والأرضية والغاية التي يروم إليها كل قارئ للشعر.

بالنسبة لمصطفى ناصف يعتبر الفهم، الخلفية الفلسفية التي تؤطر رؤيته للشعر، وللحياة بصفة عامة. إنه الثابت المركزي الذي تحوم حوله كل الثوابت الثانوية الأخرى، بل إنه المطمح الذي يضفي على الحياة وجودها الإنساني سواء في بناء العلاقات الاجتماعية أو بناء العلاقات الجديدة مع الذات: (**نحن نفهم الناس أو النصوص لكي نغيّر أنفسنا وعلاقاتنا. المراد بالفهم هو مساعدتنا على مواجهة ارتباطنا بأنفسنا وبالناس...**)[1].

يرى إذن مصطفى ناصف أنه من الأخطاء الفادحة التي تؤدي إلى سوء فهم النصوص الشعرية القديمة، التشبث بالمناهج الحداثية، والتقيّد بقوالبها الجاهزة، وادعاء قدرتها على الوصول إلى المعاني النهائية في النصوص. إن قلق القراءة الناصفية ينطوي على رفض هذا الوعي المغشوش الذي يتأسس في ضوء القواعد المستوردة، أي بعيدا عن ما يسميه بفكرة "**الانتماء**". إن الانتماء إلى الخصوصية المعرفية العربية من شأنه أن يؤثث الوعي الخالص بكل الرموز الثقافية سواء داخل الإبداع الشعري أو الثقافي على وجه عام.

إضافة إلى كون فكرة الانتماء هي انعكاس مباشر للوعي بالذات وبالتراث وبالجماعة. وكلها مكونات متلازمة تؤدي في انصهارها إلى الفهم، يمكن أن نضيف أنه لا وجود لفهم بدون وضوح فكرة الانتماء إلى الإطار الثقافي والاجتماعي الذي يحتضن أي قارئ للشعر. كما أن كل ممارسة قرائية يجب أن تعي وجوب إخلاصها إلى ما تقرؤه وتضحيتها من أجل ما تقرؤه. وهذه البديهيات في النظر الناصفي لا وجود لها في أكثر المناهج الحداثية اقترابا من النصوص الشعرية لهذا (**فبعض الحداثات عندنا تولع بالحذف،**

(1) نظرية التأويل: مصطفى ناصف، ص: 9.

والشظايا، والشعور الفادح، والانتزاع من العالم، وبُطُولَةُ المُهَرِّج الذي يئس من الفهم والوعي والانتماء... **بعض الحداثات عندنا تُفْنَى فيما تقرؤه، وتنكر مع الأسف فكرة الإخلاص والصدق والتضحية، وهي في كل هذا مُقلِّدَة (...) لا نريد أن نعبد القوالب، إننا ندفع ثمنا غاليا من جراء التعصب لبعض القوالب التي نعتبرها الوجه الوحيد للحداثة...)**[1].

ومعنى هذا أن الحداثة بكل ما نتج عنها من اختلاف المدارس والمناهج النقدية تظل بعيدة – في دوائرنا الثقافية والتراثية – عن امتلاك معرفة حقيقية بما تنطوي عليه النصوص العربية من ثراء دلالي، والسبب دائما هو التعصب للقوالب المنهجية الصارمة ومحاولة تطبيقها في سياقات بعيدة ومختلفة، وهذا كله أدى إلى سوء الفهم. وتلك هي المعضلة التي تستدعي القلق أثناء فعل القراءة.

هكذا يصبح التثاقف مدعاة لقلق القراءة وليس تسليما بجاهزيتها، فلا ينبغي الخضوع إلى بريق الحداثة مهما بلغت درجات علميتها أوعلت مستوياتها الإجرائية، فهي لا تعدو أن تكون – في النظر الناصفي – مجرد قوالب جاهزة يمكن توظيفها في مختلف السياقات، في حين يبقى هاجس الفهم عنده، المحرك الأول لفعل قراءة قلقة، مرتابة واحتمالية، أداتها الوحيدة اختراق النص وغايتها إخراج المعدوم إلى حيز المعلوم.

ولا ريب في أن تأسيس فعل القراءة على هاجس الارتياب والحيرة هو ترجمة لبداهة المنطلق وموضوعية المسار القرائي. فالقارئ يجد نفسه أمام نصوص واعية بانطوائها على ثنائية المعنى السطحي والمعنى العميق، وارتياد المعاني العميقة عنده هو أداة لاستكشاف الدلالات الاحتمالية فقط. وهي خلاصة تُوَلِّدُ لدى القارئ الشعور بالقلق حول نسبية أي عمل يروم تأويله.

نعم فدلالات النص تبقى دائما نسبية باعتبارها غير قارة ولا يمكن الإمساك بها. وهكذا نستطيع أن نقول بعد هذا الذي أكدناه من أن القراءة هي أداة للتعبير عن القلق والارتياب حيال المقروء، وهي أيضا عمل نفساني لا يخلو من حضور للانفعال عوض الفعل فقط.

فالقارئ ينخرط في ثنايا النص وينفعل بما يقرؤه تعبيرا منه عن التجاوب بين أفقه وأفق النص. وقد سبق أن أشرنا أن شروط القراءة الحسنة، تنهض قبل كل شيء على تكسير ما سماه الحواجز النفسية التي هي **(خطيرة حقا، وهي من صنع الظروف الاجتماعية المحيطة بالقراء أحيانا، وصنع الدارسين الذين لا يحسنون القراءة أحيانا..)** [2].

القراءة بالمعنى الناصفي ممارسة يلازمها فعل القلق ويدعو إليها الشعور بالحيرة والارتياب، وهي بشكل آخر، نهاية لاختمار الدوافع الذاتية والموضوعية، وانصهارها في بوتقة التطلع النقدي الذي يروم

---

(1) بعد الحداثة: صوت وصدى: د. مصطفى ناصف، ص: 520.

(2) قراءة ثانية لشعرنا القديم: مصطفى ناصف، ص: 7.

استجلاء الغامض وفهم الملتبس. فليست المناهج النقدية الغربية قادرة على محو هذا اللبس الذي يمس كل النصوص الإبداعية، لأنها قوالب جاهزة وقبلية.

إن الفهم الذي يهدف إلى رفع ستار الغموض عن المقروء، ليس هدفا سهلا ومتناولا عند كل الدارسين. إنه ممارسة في التلقي الصعب المراس، والذي يحتاج إلى قارئ تتوفر فيه مجموعة متكاملة من الشروط الذاتية والموضوعية. وقد رأينا في الفصل الأول أن الفهم في المنظور الناصفي قد أفرز أنماطا متباينة من القراء ومستويات مختلفة من القراءة، وهذا لا يعني أن ممارسة فعل القراءة هي في حد ذاتها عملية إشكالية بقدر ما يعني أن الفهم هو الذي يطرح مجموعة من المشاكل على مستوى الممارسة القرائية لأنه ذو طبيعة إشكالية ومعقدة.

المبحث الرابع

مشكلة الفهم في تلقي القصيدة العربية القديمة

لا تخلو كل كتابات مصطفى ناصف من الإشارة إلى وجود مشكلة رئيسية وحساسة في تلقي القصيدة العربية القديمة، تتمحور جلها في مشكلة سوء فهم هذه القصيدة، فنحن نكاد لا نعثر على فصل من كتاب، أو محور من مقالة، إلا وصادفناه يشير إلى وجود مشكلة مرتبطة بسوء فهم المحدثين للنصوص الشعرية القديمة، مما يؤكد على أن هاجسه في تلقي هذه النصوص هو أساسا الوصول بها إلى الإدراك الواضح لمختلف مستوياتها الدلالية.

وقد آخذ ناصف المحدثين على مجموعة من المقتضيات المنهجية والمفهومية التي أساؤوا في نظره تطبيقها عن وعي أو عن غير وعي، مما يدل على أن نزعته في تلقي القصيدة القديمة، تتوخى رصد المثبطات التقنية التي حالت دون ضبط الخطوات المنهجية الصارمة المبثوثة هنا وهناك، في مختلف البحوث والدراسات الأدبية.

إن اعتراض ناصف على سوء تقدير المحدثين لمسؤولياتهم في تلقي الشعر القديم يفسِّرُ بجلاء اختلافه المنهجي والمبدئي معهم، وهذا طبيعي ما دام أنه يختلف معهم جوهريا من حيث اقتناعهم بضرورة التطبيق الصارم للمنهج، ورفضه هو رفضا قاطعا الارتباط بأي منهج علمي في قراءة النصوص الشعرية، وإيمانه بأن القراءة الحقيقية هي القراءة التي تقر بأن (**هدفها الحقيقي هو تربية الحرية، أن نرى ما يجاوز مخاوفنا وتطلعاتنا، وهمومنا الخاصة. ليست المسألة إذن وقفا على أن ننتقل مع الطلاب من بدع نقدي إلى بدع ثالث. إننا بشر لا أدوات مسخرة في أيدي البارعين من صناع النظرية الذين لا يحفلون باستقلال أفق الممارسة، أو تميزه أو استعلائه..**)[1].

فواضح أن هناك اختلافا منهجيا بين ناصف وبين معظم المحدثين حول طبيعة فهمهم لكيفيات قراءة التراث الشعري، فهذه الكيفية هي التي تحدد الموقع الذي يحتله أي قارئ سواء اعتمد صرامة المنهج أو لم يعتمده، كما أن هذه الكيفية هي التي تعكس الموقف من كل القضايا الجزئية المرتبطة بالشعر سواء في مظهره البنائي أو الدلالي وعلى رأس هذه القضايا: مسألة التسمية.

---

(1) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 291.

1- مسألة التسمية.. الجاهلي.

ولتدعيم فكرة وجود مشكلات في فهم القصيدة القديمة، ينطلق من التشكيك في بعض المسلمات البديهية التي اعتاد الباحثون على تجاوزها ومنها قضية وصف الشعر العربي القديم بالشعر الجاهلي... فهذا اللفظ لا ينطبق على هذا الشعر لأنه يحمل معاني التبسيط والسذاجة ناهيك عن البعد الأخلاقي الذي يرمز إليه.

فالجاهلي لفظ إسلامي الطابع، وهذا يعني أن مسألة التسمية خضعت لاعتبارات غير أدبية ولا تربطها بالأدبية أية صلة. فالجاهلي في المنظور الديني يعني الاستعداد للغضب والثورة والتمرد على كل الأعراف والتقاليد الاجتماعية والدينية. كما يرمز إلى التعصب القبلي، والتطرف في تصور الأنا سواء الفردية أو الجماعية، لهذا لا يجوز توصيف هذا الشعر الذي هو بمثابة التربة التي نمت منها شجرة الأدب العربي – بهذا الوصف البعيد عن خصوصياته الإبداعية، لأن (**أول هذه العوائق وأوضحها وأكثرها شيوعا لفظ 'الجاهلي' ويظهر أنه لفظ إسلامي الطابع، وهو يعني بعبارة أخرى الاستعداد للغضب والصورة والتمرد...**)[1]. يربط ناصف بين توصيف الشعر القديم وبين الدلالة التي يرمز إليها اللفظ، فيجد أنه لا يترجم حقيقة ما ينعته، فيعتبر أن مشكلة الفهم تبدأ كما قلنا بمسألة التسمية، إن تسمية الشعر بلفظ الجاهلي له انعكاس سلبي على مستوى تلقي هذا الشعر خصوصا في جانبه النفسي.

ففي النظر الناصفي، إن كل مقبل على تلقي الشعر القديم سيجد نفسه مضطرا للوقوف موقفا نفسيا أمام الإيماءات التي تفرضها دلالات اللفظة المشار إليها أعلاه، لهذا فـ (**من العسير حقا – من الناحية النفسية – أن تبدأ دراسة هذا الأدب تحت هذا العنوان، وسوف يؤدي بنا – دون أن نشعر – إلى نمط من الأفكار نعرفه. وسوف يجعل الشعر العربي – في ذلك العصر– أكثر المستويات بساطة، وبعدا عن التفكير الخصب والصراع العميق...**)[2].

لم يدرك المحدثون أن التسليم ببداهة التسمية (الجاهلي) سيكون له انعكاس على مستوى وعي المتلقي وتعاطيه النفسي مع هذا الشعر، وتلك مشكلة تمهد لظهور معيقات مهمة في التصور الذي يمكن أن نحمله حول هذا الشعر، وكذا الخلاصات التي يمكن أن ننتهي إليها بعد قراءته.

إن القول بوجود شعر جاهلي وشعر إسلامي من بعده، قول يعارض كثيرا فكرة وحدة الشعور وتماسكه بين الشعراء العرب، جاهليين كانوا أو إسلاميين. فهناك ما يدل على وجود هذا الشعور المشترك، وعلى رأس ذلك وجود لغة عربية أدبية غنية ومتداولة لم تتأثر بظهور العامل الديني- الإسلام، بل استمرت

---

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم: مصطفى ناصف، ص: 36.

(2) نفسه، ص: 36.

في تألقها ونضجها قرونا متلاحقة. لقد كانت لغة الأدب في العصر الجاهلي والعصور التي تلته، تعبر عن رغبة عربية في الامتزاج الوجداني، وفي إذكاء الإحساس بالتضامن الاجتماعي، وكانت لغة الشعر هي لغة التلاقي بين مختلف القبائل العربية بالرغم من اختلافها القبلي والعشائري.

من هنا يبدو أن مسألة تسمية هذا الشعر بالجاهلي، هي مخالفة لمنطق الشعر نفسه، من حيث هو بنية إبداعية ينصهر فيها وجدان الشعراء كلهم، بعيدا عن فكرة الانتماء لفكرة الزمان أو المكان. لهذا يرى ناصف ومعه بعض المحدثين الذين فطنوا إلى هذه الخاصية الجوهرية أن (**حقيقة الشعر وجوهره، تبقى واحدة في الجميع. لأن تقاليد الشعر الجاهلي الفنية هي التي شكلت روح الشعر في جميع العصور، فظل جوهر الشعر الجاهلي يسري في أعماق الشاعر العربي عبر التاريخ...**) [1].

ظلت مسألة التسمية إذن مؤشرا على التعارض بين رؤيتين مختلفتين للشعر: رؤية تنطلق من بنية الشعر ذاته، باعتبارها وحدة تنصهر فيها أحاسيس الشعراء العرب ووجدانهم، ضامنة بذلك تماسك هذا الوجدان واستمراره على الرغم من اختلاف الأزمنة والعصور. ورؤية ثانية تستحضر البعد الأخلاقي والديني الذي تحمله دلالة اللفظة "الجاهلي" وتعكسه على دلالات المعاني التي يحملها هذا الشعر أثناء ممارسة فعل القراءة.

ما يهمنا هنا هو انعكاس لفظة "الجاهلي" على مستوى تلقي الشعر القديم، إذ تبين أن الانطلاق من بداهة التسمية يخلق لا محالة تشويشا على أفق انتظار المتلقي، وقد تسيء إلى قدرته على فهم هذا الشعر بالنظر إلى أن فعل التلقي هو ممارسة نقدية لا تخلو من أبعاد نفسية. وكخلاصة لما قلناه فإن (**لفظ الجاهلي ينبغي أن تقلم أظفاره**) [2].

2- مسألة بداوة الشعر:

ويرتبط بالدلالة السلبية للفظة "الجاهلي" ما استخلصته قراءات بعض المحدثين من أن الشعر الجاهلي هو تعبير عن خشونة الحياة في الصحراء، وانعكاس لبداوة غليظة ومقفرة تنعدم فيها شروط العيش السليم، وهي خلاصات تقفز على الواقع الحقيقي الذي عاشه الشاعر، من حيث هو واقع حافل بمظاهر التطلع إلى المستقبل الأفضل. يرى ناصف أن الإقرار ببداوة الشعر الجاهلي مغالطة فنية وتاريخية لا تخلو من انعكاسات سلبية مباشرة على فهم المضمون الحقيقي لهذا الشعر.

---

(1) دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي: د. عفت الشرقاوي، ص: 11، دار النهضة العربية، بيروت، ط1979.

(2) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص: 46.

ذلك أن القول ببداوة هذا الشعر، هو تأكيد على مبدإ التناحر والحرب والإبادة والتأثر، الذي أُلصِقَ جورا بالشاعر العربي القديم، حتى أصبح يمثل في مخيال المتلقي الحديث نموذج الأنانية الفردية والتعصب، اللذين يناقضان مبدإ الرغبة في الاندماج الوجداني من حيث هو مبدأ كل الشعراء الجاهليين حسب مصطفى ناصف، إذ أن (**هذه هي المبالغات في وصف البداوة العربية الغليظة التي تركت آثارها السيئة في فهم مستوى الثقافة في العصر الجاهلي ومستوى الشعر الذي هو أرفع مظاهر الحياة..**) [1].

هناك إذن مبالغات أدت إلى سوء فهم المحدثين لنماذج من الشعر القديم وعبرت عن عدم قدرتهم على إدراك مستوى التطلع الذي حظي به الشاعر الجاهلي وعبر عنه في ثنايا شعره.

لقد كان تطلع الشاعر القديم إلى حياة بسيطة، يسودها الحب والانسجام باديا من خلال رفض الشعراء مجموعة من القيم والعادات التي كانت سائدة في عصرهم، وكان رفضهم يكتنه معظم أبيات قصائدهم، لكن بطرق فنية مراوغة وغير مباشرة، فالهجاء والبكاء على الأطلال، ووصف الحرب، لم تكن عندهم تعبيرا عن موقف بدوي بقدر ما كانت أغراضا يمتطيها الشعراء من أجل التعبير عن رفض الألم والتعصب والخراب. لهذا كان (**ذكر الحروب في الشعر مثلا، لا يعني أن الحرب تمسي وتصبح، قدر ما يعني التنديد بفكرة الحرب، وإقامة نوع من الدعاية ضدها..**) [2].

إن مسألة بداوة الشعر الجاهلي، يجب أن يعاد فيها النظر، وذلك بالنظر إلى أهميتها بالنسبة للمتلقي الذي يقبل على قراءة هذا الشعر من منطلق اقتناعه ببداوته، أو إيمانه بأنه شعر لا يجاري حضارة العصور اللاحقة. فكثيرة هي الدراسات التي اجتهدت في إبراز غلظة الشعر الجاهلي، وخشونته وصعوبة دلالات ألفاظه، ناهيك عن تعقيداته اللفظية والتركيبية.

وهذه الدراسات المحدثة كثيرا ما كانت تنساق وراء موجة رفض القديم بدعوى قدمه، والافتتان بالحديث بدعوى حداثته، وهي دعاوى كما رأينا لا تنم عن فهم واعي وواقعي بضرورة وجود الشعر القديم ضمن وجودنا الحضاري العام، ولا تعبر عن القدرة على سبر أغواره وفك مغالقه.

إن التصور الناصفي ينهض على رفض هذه المسلمات البديهية، وهذه الخلاصات المستعجلة، ويدعو إلى إعادة النظر في كل القراءات السابقة التي تتهم الشعر الجاهلي بالبداوة والغلظة والسذاجة؛ وهي مهمة صعبة وثقيلة تتطلب العودة إلى المنطلق الأول أي التشكيك في كل هذه البديهيات فـ (**أمامنا مهمة ثقيلة وصعبة (...) علينا أن نبدأ فنبذر بذور الشك. لنحاول معا – إثبات خطأ النظرية المتداولة التي تزعم أن الشعر الجاهلي كان ساذجا بدويا لا غور له...**) [3].

---

(1) نفسه

(2) نفسه، ص: 47.

(3) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص: 50.

ينطلق إذن ناصف لبناء فهم تأسيسي واعي، قائم على إعادة النظر في المنطلقات التأسيسية الأولى التي انبنت عليها معظم التلقيات العربية. وذلك عن طريق التشكيك في الخلاصات التي انتهت إليها معظم هذه التلقيات، والتي ظلت إلى زمن بعيد من المرتكزات المفهومية التي قام عليها الفهم النقدي العربي.

إن الحاجة أصبحت ملحة لإعادة فهم الشاعر الجاهلي، على ضوء تأويل شعره باختراق دلالته من الداخل، دون اللجوء إلى القوالب المنهجية الجاهزة. إن مسألة الفهم تحتاج إلى إعادة النظر في المقتضيات الإجرائية التي توصل إلى ذلك، في حين يبقى المنطلق هو الفهم ذاته.

إن اعتماد المقاييس المنهجية يؤدي في الأغلب الأعم إلى سوء فهم أو تقدير المعنى المراد. فليس وصف الحرب مثلا دليلا على حب الشاعر لها، أو تشجيعا عليها، كما يرى المحدثون ذوو الالتزامات المنهجية (حيث يتم ربط الأسباب بالمسببات) فقد رأينا أن وصف الحرب هو تنديد بها **(وإقامة نوع من الدعاية ضدها...)** وهكذا تصبح الحاجة ملحة لإعادة صياغة سؤال الفهم وبالتالي: **(نرى أننا محتاجون إلى أن نعيد فهم الشاعر القديم في العصر الجاهلي...)**[1]. كمطلب رئيسي في التلقي الناصفي.

والحقيقة أن إعادة فهم الشاعر القديم تحتاج قبليا لإعادة بناء تصورات جديدة حول هذا الشاعر، وحول الشعر الذي يصدر عنه، وهذه العملية تتم في النظر الناصفي من خلال مراجعة المقولات الثابتة واليقينية التي ورثناها عن القراءات السابقة، ذلك أن التصور هو بناء مفاهيمي تُسْهِمُ في تأسيسه مختلف المواقف الفكرية والنفسية. وقد رأينا سابقا أن 'لفظ جاهلي' قد يحدث نوعا من التشويش النفسي على قارئ ينطلق من عنوان عريض يحمل من الدلالات الأخلاقية والدينية ما يعاكس أفق انتظاره، لهذا **(يظهر أن تصورنا للشعر العربي يحتاج إلى مراجعات غير قليلة...)**[2] إلا أن هذه المراجعات يجب أن تشمل وبشكل خاص كل ما هو بديهي في تصور القراء ومن ذلك أيضا علاقة الشعر الجاهلي بالأدب العربي.

3- الشعر الجاهلي وأثره في الأدب العربي:

من الأسئلة التي تستدعي أيضا إعادة النظر في أنماط الفهم الحديث للشعر القديم: سؤال العلاقة بين الشعر الجاهلي والأدب العربي.

وتبرز أهمية هذا السؤال في كونه يحدد بجلاء موقف المحدثين من هذا الشعر تبعا لانصياعهم إما لدعاوى الحداثة الرامية إلى القطع المعرفي والتاريخي بين الحاضر والماضي؛ أو لدعوتهم بضرورة الانفتاح على هذا الشعر، بدعوى الحفاظ على المقومات الذاتية والحضارية، ومنها الإبداعية والفكرية.

---

(1) دراسة الأدب العربي: مصطفى ناصف، ص: 172.

(2) نفسه، ص: 168.

غير أن إعادة صياغة السؤال من جديد يرمي إلى تحديد الموقف الناصفي ضمن هذه المواقف المختلفة، ويكشف بوضوح عن رغبة نادرة في الالتفات إلى هذا الشعر وإعطائه حقه من الدراسة والتحليل.

ولما كان تصورنا (للشعر العربي يحتاج إلا مراجعات غير قليلة) فإن أولى هذه المراجعات ستتجه صوب الكشف عن الروابط التي تجمع بين الشعر الجاهلي والأدب العربي والتي يمكن تشبيهها بالعلاقة بين الأصل والفرع.

يتصور ناصف أن الأدب الجاهلي عموما يمثل حقبة مهمة من الحقب التي مرت بالأدب العربي، فهو بمثابة الجذور التي أنبتت تلك الشجرة الوارفة الطول، الممتدة في ثنايا مسيرة التاريخ الحضاري العربي.

إن أهمية الأدب الجاهلي بالنسبة للأدب العربي تكمن في اعتبار الأول بمثابة الطفولة الأولى التي شكلت جزءا جوهريا في حياة الثاني، إلا أن هذه الطفولة لم تكن بمعنى الطفولة الساذجة القليلة التجارب والخبرات، بل كانت طفولة ناضجة أمدت حياة الأدب العربي بالبذرات الأولى للإبداع. لهذا كان هذا الأدب مدينا في جوهره للأدب الجاهلي، وبالتالي يمكننا القول (**إن أوائل الأدب العربي شكلت أواخره. إن الجذور هي التي أنبتت الفروع العالية في السماء. الأدب العربي مدين في جوهره للأدب الجاهلي، وليس من الممكن – البتة – أن يفهم حظ الأدب العربي من الحياة إذا تجاهلنا ذلك الأدب**) [1].

إن فهم الشعر الجاهلي رهين باعتباره الأرضية الأولى التي شكلت المسار الذي اتخذه الأدب العربي. فقد ظل الشعر الجاهلي حاضرا في هذا المسار الحافل بالإبداع والتجديد، ولم يكن الشعر الجاهلي غائبا في لحظة من اللحظات عن تشكيل البنية الفنية والجمالية العامة التي رسمت خطى القصيدة العربية القديمة.

ومن الأمثلة التي يصوغها ناصف للتأكيد على هذا المبدأ، عدم قدرة الشعراء الذين عاشوا في الحقب اللاحقة، من التخلص من قوالب الإبداع الشعري الجاهلي على الرغم من ادعائهم الثورة على تقاليده. فقد ظلت لغة الشعر الجاهلي حاضرة في تمفصلات البنية اللغوية الشعرية لاحقا، وظلت الصور هي هي لا من حيث آليات بنائها بل أيضا في صياغاتها الفنية، كما أن الوقوف على الأطلال ظل منطلق كل الشعراء اللاحقين؛ وهذا ما يفسر حضور بنية الاستهلال في مختلف المحاولات الإبداعية بالرغم من ادعائها الثورة على ذلك (**إننا نقول أحيانا إن بعض الشعراء كانوا يثورون على بعض تقاليد الأدب العربي مثلما فعل أبو نواس، ولكن أبا نواس نفسه لم يستطع أن يَبْرَأَ من أثر الأدب الجاهلي، بل إن أبا نواس كان عظيم الحظ من فهم ذلك الأدب واستيعابه...**) [2].

---

(1) قراءة ثانية، ص: 42.

(2) نفسه: 43.

لم يستطع الشعراء التخلص من إرث الشعر الجاهلي، بل ظلت النجوم والوديان وأنماط الشجر، والنبات، والظباء، والأثافي، والنؤى، والناقة، والفرس، مكونات هامة صاغت إلى حد كبير مادة تفكير شعراء العربية لاحقا ولعصور طوال. من جهة أخرى ظل بناء القصيدة من الناحية الموسيقية كما كان، فلم تسلم من الأثر السحري للإيقاع الجاهلي سواء جاذبية القافية الموحدة أو الوزن الموحد.

إن تأثير الأدب الجاهلي في نضج الأدب العربي كان واضحا وضوحا حقيقيا من حيث كونه اللبنة الأولى التي رسمت معالم الإبداع، كما سيولد عبر العصور اللاحقة؛ ومن حيث كونه يعكس النهضة الثقافية التي كانت تعرفها الحقبة الجاهلية وهي النهضة التي لم تعط حقها في البحث والدراسة.

إن الدعوة إلى إحداث قطيعة معرفية وتاريخية بيننا وبين الماضي الشعري كما روج إلى ذلك دعاة الحداثة، سيسهم لا محالة في إضعاف قدرة المتلقي على فهم السياقات التاريخية، والحضارية، التي ولد في رحمها شعرنا القديم. كما سيؤثر أيضا في أنماط الوعي به مما سيؤدي حتما إلى الوقوف منه موقف المعادي بدلا من موقف المتقبل.

وهكذا فقارئ الشعر الجاهلي في النظر الناصفي يجب أن ينطلق من التسليم بوجود روابط فنية وشعورية قوية، بين الشعراء الجاهليين وأضرابهم الذين جاءوا من بعدهم، ومن ثمة يستطيع أن يَفْهَمَ "معنى" قصيدة ما في ضوء هذه العلاقة المتينة بين فنون القول الشعري العربي عبر تاريخه الإبداعي العام.

ومما يلاحظه ناصف في هذا التوجه هو أن المحدثين لم يستطيعوا إنكار هذه الحقيقة: (حقيقة تأثير الشعر الجاهلي في الأدب العربي) على الرغم من ادعائهم عكس ذلك، أو بالأحرى تضايقهم من ذلك فقد: (**كان من الطبيعي أن يقول بعض الباحثين المحدثين إن الأدب الجاهلي طَبَعَ بِطِبَاعِهِ الأدب العربي، هناك من يضيقون بهذا التأثير، وهناك من يحمدون هذا التأثير، لكن هؤلاء وهؤلاء يعترفون به ولا يملكون له إنكارا...**)[1].

إن حقيقة تأثير الشعر الجاهلي في ما لحقه من شعر عربي هي حقيقة تاريخية وفنية لا يمكن لأي دارس إنكارها أو تجاهل ما ترتب عنها من نتائج على صعيد تحديد الرؤية النقدية، أو بنائها اتجاه هذا الشعر لدى كافة المحدثين.

من هنا كان اختلاف ناصف مع المحدثين مبنيا على الاعتراف بهذا التأثير والبوح به، بخلاف من ذهب إلى إنكاره أولا، وانتهى إلى التشكيك صراحة بانتساب الشعر الجاهلي إلى عصره. وهذا ما يؤكد لنا أن الاختلاف بين ناصف وبين أستاذه الدكتور طه حسين هو اختلاف جوهري، بين واحد يؤكده بالحجة

---

(1) قراءة ثانية، ص: 44.

التاريخية والفنية وآخر ينفيه نفيا قاطعا مؤكدا من خلال مقاييس علمية مختلفة أن (**الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا جاهليا ليس من الجاهلية في شيء...**) [1].

إن تلقي الشعر الجاهلي بعيدا عن معرفة مظاهر النضج الفكري والأدبي الذي عرفته الفترة الجاهلية، لن يؤدي إلى الفهم المطلوب: أي الفهم المدرك لتمفصلات هذا الشعر في علاقته بالواقع الذي أنتجه. وهذا لا يعني التوسل بالمنهج الواقعي، أو الاجتماعي، لتحليل بنياته الدلالية والفنية؛ بقدر ما يعني وجود حقيقة تاريخية وحضارية لا يمكن للمتلقي إنكارها، وهي حقيقة ما يعرف بالنهضة الشاملة التي عرفتها الفترة الجاهلية.

ولرصد معالم هذه النهضة الموجودة يعكف ناصف على تبيان مظاهرها وتعداد صورها. ولعل أولى هذه القرائن المادية وجود سلطة قريش كعنوان على وجود شعب عربي واحد، ولغة شعرية واحدة، وتضامن واحد، على الرغم من تعدد القبائل والألسن، واختلاف الأماكن وتقلب الأزمنة: (**إن الشعر الجاهلي ليس من هذه الوجهة قبائل متناحرة متباعدة، حقا إن هذا التناحر أو التنافر موجود لا شك فيه، ولكن الشيء الذي ما يزال محتاجا إلى التوكيد أو التأييد هو أن العصر الجاهلي كان من ناحية أخرى – إذا نظرت في الشعر الموروث – أشبه بأوتار تبحث عما بينها من صلات لتكوِّنَ نغما متقاربا منسجما..**)[2].

يبدو أن الشعر الجاهلي أمام النهضة الشاملة التي عرفتها الفترة الجاهلية كان مرآة حقيقية تعكس بوضوح مظاهر التوحد والانسجام بين مكونات هذا الشعر، من حيث التعبير عن شعور جماعي واحد، والتغني بالوحدة الوجدانية التي تربط بين أفكار الشعراء وخيالاتهم، وكأن الشعراء كانوا ينطلقون من هواجس مشركة ومنطلقات إبداعية واحدة رغم تعدد قصائدهم الشعرية، من هنا نفهم لماذا اعتبر ناصف النص الإبداعي هو النص العظيم الذي لا يعكس نفسية فرد أو حتى مرآة لعقلية شعب بل هو نص الإنسانية المفتوح الذي يتجافى عن النزعات الضيقة.

4- في البحث عن أصول معاني الشعر الجاهلي:

إلا أن هذا النص لن يفهم فهما فنيا وإبداعيا إلا إذا أعيد النظر في آليات فهمنا له من منطلق التساؤل حول ماهيته الأحادية ومستوياته، والعناصر التكوينية التي تؤلف صوره وأفكاره...

(1) في الأدب الجاهلي: طه حسين، ص: 65.

(2) قراءة ثانية، ص: 45.

بتعبير آخر، إذا كان الشعر الجاهلي تعبيرا عن وحدة الوجدان والشعور والمصير – الذي ألف بين الشعراء أكثر مما فرق بينهم – فما هي الثوابت التي شكلت مرجعياتهم الإبداعية المشتركة؟ وما هي الجذور التي انطلقت منها أخيلتهم؟

نطرح هذه الأسئلة ونحن ندرك أن (**القراءة الواعية – حسب ما يقره ناصف – هي التي تحاول أن تبحث عن أصل الفكرة قبل أن تصبح إبداعا، وهو عمل أشبه بعمل الشرطي الماهر على حد قول ناصف، الذي يستطيع بذكائه جمع كل الأفكار عن ملابسات الجريمة حتى يتسنى له الوصول إلى المذنب/ الحقيقة/ المعنى...**) [1].

إن القارئ هنا مطالب بالبحث عن جذور الفكرة الشعرية، وليس فقط الاكتفاء بفهمها. وهذا يعني أن الفهم الذي يستنتجه معظم الباحثين في سياق تلقياتهم المختلفة للنصوص الشعرية القديمة هو نتاج وعي منهجي وليس وعيا بمغالق النص ومعانيه.

فقد تكتفي الدراسة المنهجية بالوقوف على التقسيمات الشكلية للمعنى، أو حصر أشكال ومظاهر انعكاس ما هو خارجي على هذا المعنى، ومنها الواقع الاجتماعي أو النفسي الذي يعيشه الشاعر، لتقتنع بوجود معنى نهائي. لكن ناصفا لا يكتفي بالدعوة إلى ضرورة مراجعة كثير من الشعر العربي، بل يدعونا أيضا إلى مراجعة هذه الخلاصات التي يتوصل إليها هؤلاء المحدثون، ذلك أن (**الفهم يحتاج إلى قراءات وصبر وكبح الانطباعات الأولى، وكبح الكراهية والانفصال..**) [2]. ولعل القراءات المنهجية في نظره لم تتوصل بعد إلى هذا المستوى من الممارسة القرائية المتكررة والمتعددة، ولم تستطع إنجاز هذه العلاقة الفريدة بينها وبين النصوص.

في نظر ناصف هناك مشكلة جوهرية في فهم القصيدة القديمة، لقد أطنب المحدثون في البحث عن خارجيات النص ليؤكدوا ارتباطه بالواقع الذي أنتجه، كما بالغوا في تحليل صوره ومعانيه، ليخرجوه إخراجا جماليا فريدا أو لينزلوه منزلة المرجع الفني والجمالي، وهذا عمل في النظر الناصفي يجانب إلى حد كبير حقيقة هذا الشعر.

إن الفهم يحتاج إلى النفاذ إلى عمق العقل الجاهلي الجماعي الذي أنتج كل هذا الشعر، لتحليل بنياته اللاشعورية، ولتلمس جذور كل تلك الصور والمعاني التي جاءت هنا وهناك، وفي مختلف القصائد القديمة. وهذا عمل يحتاج إلى جهد جماعي تتداخل فيه كافة المقاربات للإسهام في خلق أرضية واضحة لفهم المقروء موضوع الدراسة.

---

(1) الحداثة في الخطاب النقدي، عبد الغني بارة، ص: 245.

(2) نظرية التأويل: مصطفى ناصف: ص 9.

إن المحدثين لم يمتلكوا بعد أدوات ناضجة للفهم، وهذه هي مشكلة القصيدة الشعرية القديمة التي ظلت تعيش همومها الخاصة بعيدا عن إجراءات المنهجية الصارمة. قليلون هم من تحدثوا عن وجود أزمة داخل القصيدة الجاهلية وكثيرون هم من تفننوا في تفتيت جزئيات هذه القصيدة بحثا عن معنى غير موجود.

يقودنا الفهم بالمعنى الذي يتصوره ناصف حول القصيدة القديمة إلى القول بوجود أزمة مستفحلة داخل تمفصلاتها وبنياتها العميقة، أي أن الشعر الجاهلي ليس هو كل ما نحمله عنه من تصورات جاهزة إنه مختلف تماما، الأمر يحتاج فقط إلى بعض (**قراءات وصبر وكبح الانطباعات الأولى...**) للتأكيد على حقيقة مغايرة وصادمة والتي مفادها أنه (**كان الشعر القديم إذن في قبضة أزمة عاتية...**) [1].

من هذا المنطلق يتبين أن ما نحمله من أفكار وتصورات حول هذا الشعر، هي بحاجة أكيدة إلى مراجعة دائمة ومستمرة، وهو النشاط الذي تؤمن به المقاربة الناصفية، وتجعله تقليدا نمارسه على صعيد التأويل وذلك بالبحث عن جذور المعاني في كل النصوص الشعرية القديمة التي قاربتها.

إن مشكلة المحدثين في فهم القصيدة الشعرية القديمة هي أنهم لم ينظروا إليها في علاقتها بأنماط اللاوعي الجمعي الذي يهجع في باطنها، أي لم يفهموها من منطلق العقل الباطن الذي صدرت عنه. وفي نظر ناصف فإذا تم النظر إلى هذا الشعر من منطلق البحث عن أصول المعاني والكلمات لوجدوا (**أن كثيرا من النصوص يمكن أن يكون – بعبارة نثرية – حواشي على كلمات مثل الأوابد والصم والخوالد. هذه الكلمات المتفاعلة أصول أو مبادئ أو منابت أفكار وهواجس أهمت الشاعر القديم..**) [2].

هكذا يجتمع متن الشعر الجاهلي القديم كله ليصبح حاشية على كلمات مركزية هي بمثابة النماذج الأولية التي حركت عقل الشاعر الجاهلي ووجدانه، إنها الكلمات الأصول التي أنبتت المعاني وخلقت الصور وصنعت الأخيلة وصاغت العبارات والجمل.

قد تبدو هذه الخلاصات التي انتهى إليها ناصف صادمة ومشوّشة على أفق انتظار قارئ اعتاد أن يلتمس فهمه لمعاني الشعر من التخريجات الدلالية والفنية، التي يمدها به المنهج المُتَّبَع. لكنها الحقيقة التي يقر بها ويجتهد في إثبات صحتها.

إن الفهم هو الذي يستطيع خلق حالة الانبهار لدى القارئ المشبع بأدوات المنهجية الصارمة، إنه الباعث على إعادة طرح الأسئلة من جديد، الأسئلة المشاغبة التي تنزاح دوما عن المسارات المعتادة.

هكذا بوسعنا أن نقرأ الكثير من الخلاصات التي نتجت عن هذه الفرضيات المشوشة، كفرضية أن الشعر الجاهلي هو في شمولية مستوياته التعبيرية والإبداعية يمكن أن يكون حواشي على كلمات – أصول

(1) صوت الشاعر القديم: مصطفى ناصف، ص: 61.

(2) صوت الشاعر القديم: مصطفى ناصف، ص: 6.

– أو مفاتيح.. إنها قراءة **الدهشة**، التي لا تركن إلى الفهم الجاهز المقدم مجانا إلى قارئ متلهف لإيجاد المعاني البسيطة والسطحية. إنها القراءة التي تصنع القارئ المشاكس المتعاطف، الودود، المحب لما يقرأه.

يرى ناصف إذن أن الشعر القديم ليس عالما مغلقا، أو بحرا مظلما، لا يمكن الاقتراب منه، بل هو عالم من الأشياء المتداخلة والمتعددة والمختلفة والظاهرة والخفية والمتقادمة والمتجددة، والتي لا يمكن سبر أغوارها إلا بالانطلاق بفهم الكلمات/ الأصول المفاتيح وتمثل دلالاتها: (**هكذا وجدت طريق الكلمات الأساسية يستحق الارتياد والتمهل. فقد بدت هذه الكلمات أمامي أشبه بالأنصاب، يطوف الشعراء حولها، وقلّ أن ينتهي الطواف. الشاعر مولع بهذه الكلمات على الخصوص، يعاملها بأساليب مختلفة، يخفيها ويظهرها، يعطي لها الفرصة للتسامي والتواضع معا. هذه الكلمات راسبة في الأعماق، وإن كانت لا تطفو على السطح دائما...**)[1].

إن مهمة قراءة الفهم كما يراها ناصف هي الإنصات إلى ما يقوله الشاعر أثناء عملية الطواف، وبما أن الطواف هو ممارسة وسيرورة مستدامة فإن القصيدة هي قطب الرحى في هذا الدوران. إنها البؤرة التي تنصهر فيها المعاني وتتنكر برداءات مختلفة ومتعددة.

5- عجز المناهج الحديثة في فهم القصيدة القديمة:

والسؤال الذي يطرح نفسه هو: لماذا يوجد أصلا مشكل في فهم القصيدة القديمة؟ لماذا عجزت مناهج النقد الحديثة عن فهم واستيعاب مضامين النص القديم، على الرغم من حداثتها وإجراءاتها العلمية؟

تدفعنا هذه الأسئلة إلى البحث في مستويات مختلفة من العلاقة بين النظرية والممارسة الميدانية التي تنطلق منها، كما تدفعنا إلى تحليل الموقف الناصفي من المناهج النقدية التي 'اجتهدت' في '**دراسة الأدب العربي**'[2].

فيما يخص **الأول**: فإن أول ما يطالعنا هو التأكيد على بدإ التجربة في قراءة النصوص، التي من خلالها نستطيع أن ننصت إلى ما يقوله الشاعر، وبالتالي بات من الأكيد إعادة النظر فيما نؤمن به من أفكار ومبادئ متعلقة بنظرية ما من النظريات. لأن (**قراءة النصوص تكشف عن طائفة من المبادئ التي يؤثرها الناقد، وتكشف كذلك عن المسافة التي تفصل بين النظر والعمل. ومهما تكن النظرية حاذقة، فالعبرة – فيما**

---

(1) نفسه، ص: 6.

(2) وهو عنوان لكتاب خصصه الدكتور مصطفى ناصف لدراسة ومناقشة تطبيق المناهج النقدية الحديثة على الشعر العربي القديم وبين فيه فشل هذه المناهج في فهم هذه القصيدة.

يقال – باليد التي تعمل (...) ويبدو أننا أحيانا نملك من الخبرة العملية في قراءة الشعر ما يعدل بعض التعديل من النظريات التي نميل إليها...)[1].

انطلاقا من هذا المستوى فالقارئ مطالب بالتسلح بما تمده الخبرة من معارف بالنصوص، والخبرة لن تتأتى له إلا بحسن الإصغاء إلى صوت الشاعر. وفهم ما يهمُس به أثناء تطوافه حول الكلمات/ الأنصاب. وفي هذا الصدد فإن أي محاولة نقدية لن تستطيع فهم ما يريده الشاعر في قصيدته إذا لم تكن لها من الخبرة الميدانية ما يؤهلها إلى حسن الإصغاء إلى هذا الصوت.

أما **المستوى الثاني**: فيتعلق بالنظرية النقدية نفسها، أي بما تنطوي عليه من مقولات وأفكار ومفاهيم تجعلها عاجزة في النظر الناصفي عن فهم النص وضبط آلياته في توليد معانيه. ويقودنا هذا المستوى إلى تتبع أشكال القراءات المنهجية الأخرى ورصد هفواتها النظرية والمنهجية ؛ انطلاقا من كتاب "دراسة الأدب العربي" الذي خصصه ناصف لهذا الغرض ،والذي نفهم من قراءته أن هذه المناهج تقف على بوابة أفق التعارض المنهجي بين ما يحمله هو من مفاهيم وأفكار، وبين ما تنطوي عليه هي من مبادئ ومقولات.

في النظر الناصفي، إن النظريات النقدية الحديثة سقطت في الأغلب الأعم في منحدر الفلسفات التي تؤطرها عقائديا، فارتبطت ارتباطا عضويا بالنزعات المذهبية التي تصدر عنها، فمثلا: تم الاهتمام بالمؤلف لفترة طويلة من الزمن استجابة للفلسفة الرومانسية، أو لمذهب علم النفس ومدرسته في الأدب، حيث شاع التركيز كثيرا على شخصية المبدع، وهو الأمر الذي دفع رولان بارث – كما رأينا – إلى الإعلان عن وجوب موت المؤلف وهو: (**اعتقاد صحيح سيؤدي ببارث نفسه إلى أن يبالغ مبالغة كبيرة في الإعلاء من شأن القارئ، بعد قتله المشهور للمؤلف...**)[2]. كما أن التركيز على النص في ذاته بوصفه بنية لغوية، لم يخل أيضا من تكريس للاتجاهات الجمالية في النقد الحديث، وهذا أمر واضح في المقاربات النقدية للشكلانيين الروس، في حين ظل البحث عن الجوانب السوسيولوجية في النص تدعيما لفكرة الانعكاس الجدلي للواقع على الأدب، كما قالت بها الفلسفة الماركسية.

لقد شكلت النظريات النقدية امتدادا نوعيا للمذاهب الفلسفية التي صدرت عنها، وظلت الآراء تنجذب إلى بريق المقولات والأفكار التي تؤسس بناءها المفاهيمي أكثر من انجذابها إلى روح النص الأدبي، بما هو حالة إبداعية بعيدة عن صلابة الفكرة وتعقيداتها.

لكن ظهور نظرية التلقي أفضى إلى بروز الاهتمام بتقاسم المعنى بين النص وقارئه، وهي نظرية وإن كانت لا تخلو بدورها من الحضور النوعي للفلسفة الحديثة، فإن فكرة اشتراك القارئ في إنتاج المعنى النصي من خلال أنشطته التأويلية، قد عجّلت بموت المؤلف والنص معا. وهذا (**من أجل التمهيد للقول**

(1) صوت الشاعر القديم، ص: 5.

(2) في مفهومي القراءة والتأويل، د. محمد المتقن / عالم الفكر، المجلد 33 أكتوبر – دسمبر 2004.

بنهاية المؤلف والنص كليهما معا، ووضع حد لهيمنتهما التي طالت على النقد الأدبي، وبعث العنصر المنسي في الخطاب النقدي، وأعني القارئ على وجه التحديد...)[1].

يعتقد ناصف أن النظريات النقدية الحديثة لا تستطيع فهم النص الأدبي، وبالتالي فهي بعيدة عن إدراك معناه. وسواء تشبثنا بهذا المنهج أو ذاك، واجتهدنا في استخراج أدق تقنياته الإجرائية، فلن نفلح في الوصول إلى دلالاته؛ لأننا باختصار لا ننطلق من الإيمان بأسبقية معناه على المداخل الأخرى، سواء كانت اجتماعية أو نفسية أو بنيوية. هكذا غابت المفاهيم النقدية التي تتحدث عن المعنى، وأصبح الحديث عن الهاجس الاجتماعي أو النفسي أو اللغوي، هو الحاضر بكثافة في جل المقاربات، الشيء الذي دعا ناصفا إلى التحذير من خطورة هذه المفاهيم والمقولات والتنبيه إلى مشكلاتها الإجرائية أثناء فعل القراءة، خصوصا داخل المجال التداولي العربي.

إن الدعوة إلى الاحتراس في تطبيق المناهج النقدية الحديثة على القصيدة القديمة، والقول بوجود مشكلة في فهم هذه القصيدة، مرده في النظر الناصفي إلى وجود مشاكل في الأجهزة المفاهيمية لهذه المناهج من جهة، وإلى وجود مطالب شبه تعجيزية يفرضها المحدثون على الشاعر القديم وقصيدته.

إن مطالب المحدثين يجب أن تكون ذات مصداقية تاريخية وثقافية، وأن تكون منسجمة مع المنطق الإبداعي الذي كان سائدا في الفترة التي ظهرت فيها تلك القصيدة، فليس من الضروري أن تكون هواجسنا في الحاضر هي ذاتها هواجس الشاعر القديم، كما أن بواعثه ليست بالضرورة ولا ينبغي أن تكون من جنس بواعثنا المفضلة في الحاضر. بعبارة أخرى، يدعونا ناصف إلى عدم إثقال كاهل الشاعر القديم بالمطالب التي تعكسها اللحظة الراهنة والبواعث المستجدة في الزمن الحاضر لأنه **(من الخطأ أن نخلط مطالب حديثة بمطالب أخرى قديمة، وأن نأسر الشعراء في قوالب مفضلة لدينا الآن، وأن نلومهم لأنهم لم يفكروا على النحو الذي نحبه، أما أن تكون فلسفة الشاعر من جنس فلسفتنا وأن تكون بواعثه من جنس البواعث المفضلة لدينا فليس هذا بالشيء الذي يعنينا في دراسة الأدب...)**[2].

بالعودة إذن إلى أصل مشكلة الفهم في تلقي القصيدة القديمة، يتبين أن جذور المشكلة ضاربة بعمق في كل الاتجاهات سواء كانت مفاهيمية أو فكرية أو مذهبية، أو متعلقة بالموقف الذي يتبناه الناقد الحديث من الشعر القديم، لكن أصل المشكل يعود في النظر الناصفي إلى عدم استيعاب الإجراءات التطبيقية لهذه المناهج الحديثة من لدن المحدثين، ناهيك على عدم تمثلهم للمفهوم الذي يصدر عنه هذا المنهج تمثلا واعيا.

فهناك من يسرف في التطبيق الحرفي لمنهج بعينه، وهناك من يشَيِّدُ بناءه المنهجي على أنقاض منهج آخر بطريقة لا تخلو من التعريض بهذا المنهج أو ذاك، وهناك من ينطلق من مفهوم شمولي يقبضي بالجمع

---

(1) نفسه، ص 11.

(2) دراسة الأدب العربي / مصطفى ناصف، ص: 105.

بين هذه المناهج كلها على الرغم من اختلافاتها الجوهرية، فالمهم بالنسبة له هو الخروج بالصياغات التحليلية النهائية التي تعكس تعايش هذه المناهج في المقال الواحد. وكمثال على ذلك يقول أحدهم: (ولقد حاولت في مقالتي هذه أن أوظف أكبر قدر ممكن من المناهج في دراسة الشعر الجاهلي، ودمجت هذه المناهج بعضها مع بعض بحيث يمكن أن تتعايش جميعا في المقال الواحد، على الرغم من طغيان هذا المنهج أو ذاك في بعض الأحيان..)[1].

[1] مقالات في الشعر الجاهلي: د. يوسف اليوسف، ص:11، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر (دون تاريخ الطبع).

خلاصة الفصل الثاني:

بعد وقوفنا على معظم أجزاء مكونات الرؤية النقدية عند مصطفى ناصف، نستطيع أن نتمثل مكونات الرؤية النقدية في قراءة التأويل إذن ما هي الخلاصات التي يمكن بها إنهاء هذا الفصل؟

يمكن القول إن أهم ما يمكن استخلاصه هنا، هو أن رؤية التأويل عند ناصف هي جزء لا يتجزأ عن الرؤية الإصلاحية العامة التي أطرت جهود المحدثين في سعيهم وراء تحديث مناهج النقد، وهي بذلك لا تخرج عن دائرة السؤال الإشكالي والمركزي الذي طرح منذ عصر النهضة، وهو لماذا تأخر النحن وتقدم الآخر؟

لهذا السبب فقد وجدنا أن الإجابة عن هذا السؤال قد تنازعته بدايتان رئيستان، بداية المشروع العقلاني الذي قاده طه حسين، والمشروع الحداثي الذي قاده أدونيس. فبالنسبة للأول تعتبر الإجابة عن هذا السؤال ضرورة تاريخية حتمية، لكن من خلال الجرأة في التشكيك في الموروث الشعري القديم، والقول بعدم صحة انتسابه إلى قائله، وهي الخطوة التي كانت ستدفع الكثير من المحدثين إلى نفض الغبار عن رؤاهم ومناهجهم، كما كانت ستؤدي بالتالي إلى بناء مشروع فكري، إصلاحي، تاريخي وشمولي. أما بالنسبة للثانية فقد ارتأى صاحبها أدونيس، النظر إلى الموروث الشعري، نظرة حداثية ومتطورة، وذلك لأسباب هامة، منها أن الحداثة المنشودة هي أصلا موجودة في دهاليز الشعر القديم، فقد عرف الشعر العربي القديم إضاءات نوعية كثيرة، تمثلت في خروج بعض الشعراء وفي مراحل تاريخية مختلفة، عن عمود الشعر، وذلك بناء على رؤى حداثية قياسا إلى أزمنتهم الثقافية. لهذا فوجود مثل هذه الثورات الإبداعية في تاريخ الشعر العربي، هو دليل على وجود الحرية التي ارتبط بها الشعر ولا يزال.

لهذا السبب، طرحت مسألة الحداثة النقدية الغربية، الكثير من الحساسيات بين معظم المحدثين العرب. جعلتهم ينقسمون إلى ثلاث مواقف رئيسية:

فهناك من رأى ضرورة معاداة هذه الحداثة بمقاطعتها معرفيا ومنهجيا، والاكتفاء بالبحث عن أصالة الذات من منظور تراثي/ تقليدي.

وهناك من رأى بضرورة الأخذ المطلق من المناهج الغربية لأنها تأتي من رحم حداثة ناضجة هي علامة على التطور الحضاري الذي مس الغرب. وبالتالي فهي أصلح لنا وأنفع، ما دام أنها ستفتح لنا مغالق الشعر القديم.

وهناك من رأى بضرورة الانتقاء في الأخذ من هذا الآخر/ الغرب، وهو الاتجاه الذي يحبذه ناصف وينتمي إليه. لهذا السبب اعتبرناه ناقدا توفيقيا يسعى إلى المحافظة على الموروث النقدي القديم خصوصا الجوانب العلمية منه.

لقد بنى ناصف تصوره التوفيقي من الحداثة الغربية على مجموعة من الاعتبارات النظرية والمنهجية، فنحن لا نستطيع أن نفهم الأفكار التي نستقدمها من الثقافة الغربية دون أن نفهم مقاصدنا، واهتماماتنا ومواقفنا الثقافية منها، أي أن التثاقف الذي يمكن أن يحصل بيننا وبين الغرب يستدعي أولا فهم ذواتنا وتحديد حاجياتنا وغاياتنا من هذه العملية. فقد كان ناصف واعيا بخطورة الانفتاح، لأن هذه المناهج الحداثية بقدر ما تعطي فهي تسلب، إنها تعطي لنا أدوات البحث العلمية، لكنها تسلبنا هويتنا و أصالتنا الثقافية. لهذا دعا إلى أخذ ما ينفعنا و ترك ما لا ينفع.

وللوصول إلى هذا المستوى من التثاقف، فالأمر عنده يستدعي الحوار مع الذات أولا، أي بناء علاقة جديدة مع الذات، قائمة على إعادة طرح سؤال العلاقة من جديد. فهل هذه الذات تقبل بالاختلاف مع الآخر؟ هل تستطيع تقبل الأفكار والمواقف التي تتعارض مع خصوصياتنا الذاتية؟ أسئلة يطرحها ناصف لإضاءة الطريق أمام المحدثين المتحمسين إلى الانسلاخ من الذات والهوية، حتى لا يقعوا في الحفر المنصوبة في طريقهم نحو الثقافة الغربية.

إن التثاقف في النظر الناصفي يجب أن يكون هاجسه الأول والأخير، هو قلق القراءة، لأن الأمر هنا مرتبط بالوجود الحضاري للذات العربية. فلكي توجد هذه الذات ينبغي أن تصوغ بشكل واضح سؤال القراءة: ماذا أقرأ؟ وكيف أقرأ؟ ولماذا أقرأ؟. لهذا فقد بات من الأكيد عند ناصف أن سؤال القراءة، هو ما يحدد قضية الانتماء إلى الهوية والإطار. وفي هذا الصدد يشدد ناصف على الاحتراس جيدا من الفناء والذوبان في مناهج الغرب. بموازاة ذلك، الحرص على عدم التعصب للقوالب الجاهزة باعتبارها الوجه الوحيد للحداثة.

إن مشكلة المحدثين في نظر ناصف تتجلى في عدم القدرة على فهم الموروث الشعري القديم، لأنهم في نظره لا يزالوا مقيدين ببعض البديهيات المتوارثة، ومنها مسألة التسمية (الجاهلي)، ومسألة البداوة، ومسألة سيرورة الشعر التاريخية. وبالتالي فلا سبيل إلى فهم الشعر القديم إلا بإعادة النظر في هذه الثوابت من جهة وإعادة النظر في المناهج النقدية المستخدمة التي أثبتت عجزها عن مواجهة القصيدة القديمة.

الفصل الثالـــث

التلقي التأويلي بين أفق التعارض وأفق الاندماج

الفصل الثالث

التلقي التأويلي بين أفق التعارض وأفق الاندماج

مقدمة:

أشرنا سابقا إلى أن قراءة التأويل قائمة على رفض مجموعة من المناهج النقدية بدعوى نزوعها العلمي، وارتباطها بخطوات مقننة سلفا. فقد بنى ناصف رفضه هذا على منطلق إيمانه بالتأويل كممارسة فريدة في الكشف عما تختزله النصوص من دلالات، ورأينا كذلك أن موقفه التأويلي نابع من إيمانه بفعل التأويل كممارسة فلسفية لإنتاج دلالات النص: وتأثره بالظاهراتية كفلسفة أمدته بالكثير من المفاهيم والأدوات.

غير أن أفقه النقدي وبقدر ما يتعارض مع بعض المناهج لأسباب سنفصلها فيما بعد، فإنه يندمج مع أخرى يجد أنها تتيح للنص أن ينفتح أكثر على أفق القارئ.

I- أفق التعارض المنهجي:

يتيح لنا عرض أفق التعارض المنهجي: الإجابة عن السؤال الذي انطلقنا منه لتحديد معالم هذا الأفق: أي الإجابة المفصلة عن كافة الملابسات التي أحاطت بالموقف الذي تبناه ناصف في رفضه لهذه المناهج واجتهاده في تبيان عجزها في فهم القصيدة القديمة.

ذلك أن أي موقف من المواقف لابد أن يُتخذ بناء على جملة من القناعات والأسباب الموضوعية والذاتية والتي تبرر لماذا هذا الاختيار دون الآخر: أي أن وراء كل موقف ما يبرره من تصورات وأفكار.

وقد رأينا سابقا[1] اعتراض ناصف على مجموعة من المناهج النقدية بدعوى عدم قدرتها على فهم معنى القصيدة، وهو موقف يبرره ارتياده المسلك التأويلي الذي ينازع كلَّ منهج يقف إما على عتبات لغة النص، أو بنيته الشكلية دون الدخول في غمار المعنى الباطني. أو يكتفي بالبحث عن الأسباب الخارجية والذاتية التي أفرزت هذا المعنى بعيدا عن ارتياد المعنى نفسه. وهذا يؤكد أن كل ممارسة تأويلية هي أساسا بحث في باطن النص وغوص في ردهات معناه.

---

(1) انظر الفصل الثاني من الكتاب.

وقد رأينا سابقا أن اعتراض ناصف على المناهج النقدية الحديثة يبرره اقتناعه بالتأويل كمسلك رئيسي في جل مقارباته النقدية، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى التساؤل حول خلفيات رفضه هذا، كما يدفعنا إلى تحليل موقفه من هذه المناهج. لكن سنقتصر هنا على تلك التي ضمنها في كتابه "دراسة الأدب العربي..." وذلك بحسب حضورها التراتبي بهذا الكتاب.

المبحث الأول

التلقي الانطباعي للنص الشعري القديم

أثير الكثير من التساؤلات حول الفاعلية النظرية للمنهج الانطباعي التأثري بدءً من بدايات ظهوره في النقد العربي، وانتهاءً بتراجعه أمام الحضور النوعي للمناهج الأخرى.

فقد شكل هذا المنهج المهاد الأول لبروز المقولات التأسيسية الأولى للنقد العربي، حيث اعتبر بدءً ضرورةً معرفية لا يمكن الاستغناء عنها، وهذا باعتبار أن **(كل نقد لابد أن يبدأ بالتأثر، وذلك لأنك لا تستغني عن الذوق الشخصي والتجربة المباشرة لإدراك حقيقة ما إدراكا صحيحا..)** [1].

وللإشارة فقط، فقد واكب ظهور هذا المنهج طرح العديد من الأسئلة المتعلقة بطبيعته الإجرائية، وفاعليته النظرية، من قبيل العلاقة بين الذوق والمعرفة، وبينه وبين الإدراك؛ أي هل يمكن الحديث عن ذوق شخصي معلل بانطباعات ذاتية صرفة، أم لابد من وجود تعليل فكري يقف بالضرورة وراء كل الأحكام النقدية التي تصدر عنه؟

هكذا يتضح أن الذوق يمكن أن يكون وسيلة لإدراك الجوانب الجمالية والفنية في القصيدة الشعرية، من خلال حالات التجاوب الذاتي التي يعبر عنها القارئ أثناء فعل التلقي. وهي حالات تعكس لحظة من لحظات التأثر، والتعبير عن الانطباعات الآنية والفورية، لكنها تبقى مجرد استجابات يعكسها الوقع الفني للنص المقروء دون اعتبارها وسيلة للمعرفة الواعية بحيثياته. إلا أن الأمر يختلف تماما عندما يصبح الذوق معللا: أي خاضعا للشرح والتعليل، بناءً على مجموعة من القواعد التي تضبطه وتبرره. فقد تبين من خلال البحث في تاريخ هذا المنهج ومساره المعرفي أن السؤال الذي يطرح هو سؤال العلاقة بين الذوق كحالة انطباعية ذاتية، وبين المعرفة كقواعد منهجية مقننة. فهناك من رأى أن الذوق: **(إذا كان وسيلة للإدراك فإنه ليس وسيلة للمعرفة التي تصح لدى الغير، فالذوق عنصر شخصي والمعرفة ملك شائع. والملكة التي يستحيل بها الذوق معرفةً هي ملكة التفكير، فبالفكر ندعم الذوق وننقله من خاص إلى عام..)** [2].

في حين بدا لآخرين أن الذوق يمكن أن يصبح وسيلة لمعرفة النص بناء على قواعد متبعة، ومعايير سابقة لا يمكن للقارئ تجاهلها أو التغاضي عنها أثناء فعل القراءة؛ لأنها تفرض نفسها عليه فـ(الخواطر

---

(1) في الأدب والنقد: د. محمد مندور، ص 10/ 11، دار نهضة مصر للطبع والنشر (دون تاريخ الطبعة).

(2) نفسه

الناتجة عن التأثر المباشر بالقراءة والمتعة لا يمكن الاكتفاء بتسجيلها منعزلة، بل لابد من اتساقها وانتظامها في منهج تصير به ذات وحدة، وهو لابد أن يشف عن اتجاهات عامة تخضع لمعايير موضوعية...) [1].

1- موقف ناصف من المنهج التأثري الانطباعي:

يرى ناصف أن الإحالة على الذوق أثناء تلقي النص الشعري هو بمثابة الإحالة على المجهول، ودليله في ذلك أن الذوق هو حالة شعورية عاطفية يبديها القارئ تعبيرا عن إعجابه بما يقرؤه لحظة قراءته. وهذا يؤكد أن الأحكام القيمية التي يصدرها القارئ حينئذ هي وليدة التأثر بتلك الحالة الشعورية التي تنتابه، أكثر من كونها نابعة من الخصائص النوعية للنص ذاته، لهذا تبقى أحكامه النقدية بعيدة عن النص ومقتضياته.

والحقيقة أن الناظر في مجمل الانطباعات التي تولد أثناء تلقي النص وما تصاحبها من أحكام قيمية، سيلاحظ أن معظمها هي أقرب إلى لغة العاطفة منها إلى لغة العقل. وهذا واضح مثلا في ألفاظ كالرقة، والليونة، والتلطف، والنعومة، لهذا يدعو ناصف إلى الإعراض عن مثل هذه الألفاظ أثناء قراءة الشعر لأن (**الرقة والنعومة من قبيل الأهواء الشخصية التي نستطيع بسهولة أن نضفيها على الناس أو على النصوص، ولكن من المستحسن أن ننسى الرقة والنعومة والطفولة الضعيفة لننظر في النصوص (...) ولا نستطيع بأي حال من الدقة أن نستعمل هذه الكلمات التي تدل على العاطفة المتمحلة والعاطفة الغير متمحلة فهذه العبارات نفسها لا تعكس إلا تأثرا بسيطا بالنصوص ونفوس أصحابها**) [2].

إن استحسان الشعر بالقول إنه يتوفر على ما يثير إعجابنا أو كون تجاوبنا معه هو نتاج توفره على بعض العناصر التي تمتعنا من قبيل جمال اللفظ وحسن العبارة، لا يعكس حقيقة الموقف النقدي الذي ينبغي أن نُصْدِرَهُ اتجاهه، هذا الموقف الذي لا يصدر إلا بعد فهمنا لبنيته الدلالية، ناهيك عن ضبط الآليات التي نسجت بناءه الفني وجعلته يخرج في صياغته النهائية تلك.

إن مهمة قارئ النص الشعري ليست هي البحث عن المبررات الذاتية والموضوعية التي تقف وراء استحسانه لهذا النص أو ذاك، لأن هذا البحث في الحقيقة هو نتاج اجتهاد شخصي يحاول فيه القارئ استحضار كافة المبررات التي تعلل هذا الحكم دون غيره. في حين يبقى النص الشعري بعيدا عن هذه الاجتهادات - في الوقت الذي يفترض أن يكون في دائرة اهتمامه المركزي - وهكذا يضيع فهمُ النص أمام الانتصار للانطباعات الذاتية، التي غالبا ما تسيطر على عقل القارئ سيطرة تامة، والنتيجة النهائية هي

(1) النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، ص 328، الطبعة 4، دار النهضة العربية، 1969.
(2) دراسة الأدب العربي، ص: 48/ 49.

خضوع النص لمشيئة القارئ وانطباعاته، وهي كنتيجة تعكس عدم نضج العلاقة التصورية التي يفترض أن تربط بين القارئ والنص.

إن النص كما رأينا من خلال الفلسفة الظاهراتية هو معطى مستقل عن وعي القارئ، أي أن له طبيعة وجودية بعيدة عن إسقاطات الذات وانطباعاتها، فلا مجال لاختراق النص من خلال هذه الذات التي عليها كما يرى ناصف أن تعي طبائع الأشياء واستقلاليتها لأن (**مهمتنا في الأدب ليست هي التعليل لاستحسانا، ولكن مهمتنا في الأدب، كمهمتنا في أي بحث آخر. أن نعرف طبائع الأشياء مستقلة ما أمكن ذلك. ولن يستقيم تصورنا للشعر ما دامت هذه الانطباعات تسيطر على عقولنا سيطرة غريبة جائمة**)[1].

إن عمل القارئ أولا هو الوعي بمحدودية تأثير الذات على الموضوع/ النص. باعتبار انتمائهما لمجالين مستقلين: فعالم الذات ليس بالضرورة هو عالم النص ولا ينبغي أن يكون كذلك. فالقارئ ينتمي إلى مجال خاص يحدد خصوصياته النفسية والعقلية والوجدانية. والنص له مرجعيته الفنية والثقافية، وله تاريخه الخاص الذي هو في علاقة وثيقة مع منتجه.

هكذا تتحدد في النظر الناصفي العلاقة التي تجمع بين النص وقارئه، وهي علاقة تقوم على استقلال الطرفين، ومحافظة كل منهما على خصوصياته الذاتية. على أن استقلالية الذات يجب أن تفهم في ضوء مفهوم النسبية لا على أنها استقلالية مطلقة. والدليل على ذلك هو أن القارئ لديه ما يربطه بمقروئه من الروابط التي أقلها انتماؤهما إلى نفس الخصوصيات الثقافية والحضارية التي تضمن لأحد الطرفين التجاوب مع الآخر أثناء فعل القراءة. في الوقت نفسه تضمن استقلالية الذات/ القارئ عن المقروء/ النص: الوعي بأن عاطفة النص مثلا، والقيم التي يعبر عنها أحيانا، ليست هي عاطفة القارئ وقيمه لأن (**الفهم يحتاج إلى الاقتناع السابق بتعدد مستويات القيم، أعني الاقتناع بأن ما لا نرضى عنه كان يعبر – في حد ذاته – عن قيم عميقة**)[2].

إن فشل المنهج التأثري يعود أساسا إلى الاعتقاد بثبات معايير الذوق واعتبارها مقاييس صالحة لكل زمان ومكان، وهذا الافتراض يتنافى مع طبيعة التطور الذي مس جنبات مهمة في الممارسة النقدية التي تجاوزت مع الزمن مجموعة من المسلمات التي كانت بديهية ومهمة.

وعليه فإن تحكيم مستوى ذوقي معين في الشعر هو تعبير عن عدم القدرة على مواجهة النص من خلال آليات الفهم الحديثة التي لا ترهن نفسها في معايير تاريخية قديمة بل إن (**تحكيم مستوى ذوقي معين في**

---

(1) نفسه، ص: 48/ 49.

(2) نفسه، ص: 42.

الشعر، أيِّ شعر، هو لون من ألوان الانصِرَافِ عَنْ مَشَقّةِ التَّفَهُّم، وهو لون من الأنانية، والإسراف في توكيد اهتمامات معينة اتسعت الحياة يوما أو أياما لغيرها...)[1].

لا شك أن المنهج التأثري الانطباعي ليس هو أداة لفهم الشعر. هذه حقيقة منطقية يؤمن بها ناصف إيمانا قطعيا، ويجتهد في إثباتها عبر تحليل ومناقشة كل المفاهيم والتصورات المرتبطة بها، فمفاهيم كاللذة، والمتعة، والخيال، والجمال، والأسلوب اللفظي، كلها مفاهيم تحتاج في نظره إلى مراجعة تامة وفق أدوات أكثر نضجا واستيعابا لطبيعة الشعر بما هو مجال خصب لممارسة التأويل والفهم.

على أن مناقشة ناصف لطبيعة المنهج التأثري من خلال قصور آلياته وعجزها عن مواجهة النص لم تكن بدون دلائل تثبيتية أو قرائن تأكيدية، بل كانت بناء على شواهد مستمدة من المدرسة التأثرية نفسها، في شخص ممثلها أحمد الشايب ورائدها الدكتور طه حسين.

فبعد أن عزا عجز هذه المدرسة عن الفهم إلى غياب ثقافة جمالية ناضجة لدى المحدثين رواد هذا الاتجاه، ويقصد بالنضج، استقلال جماليات الشعر عن انطباعاتنا إذ **(حين نصف الشعر العربي لا نلتفت كثيرا إلى إنشاد جماليات مستقلة عن انطباعاتها، بل نبسط لأنفسنا وأنانيتنا العنان)**[2].

إذ بعد أن أكد على أننا في المراحل الأولى من تكوين جماليات خاصة للشعر العربي بمعزل عن الجماليات المستوردة. انتقل إلى مناقشة هذين الناقدين كل على حدة.

2- في الرد على أحمد الشايب:

يرى الدكتور أحمد الشايب أن معيار الحكم على الشعر أثناء تلقيه ينبغي أن يكون وليد تأثرنا بالعاطفة الأدبية التي نلمسها في ألفاظه، وصوره، وفي باقي خصائصه النوعية الأخرى.

كما يؤكد أن حضور هذه العاطفة في الشعر مرده إلى قوتها وصحتها وروعتها وصدقها وثباتها وسَمُوِّها، وهي مقاييس حددها بحيث يمكن للقارئ أن يستعين بها للحكم على جودة الشعر أو رداءته. وقد ذكر الأستاذ أحمد الشايب هذه المقاييس وجعلها خمسة كدليل على هذا التنوع وشموليتها...[3].

ينظر ناصف إلى هذه المقاييس نظرة مغايرة إذ يعتبرها دليلا على عدم وجود مقياس واحد تعتمد عليه ما دام أن العاطفة هي إحساس واحد غير متعدد، والقول بالتعدد هو دليل على عدم صحتها.

كما أن القول بأن قوة الشعور هي الدليل الوحيد على رجاحة المنهج التأثري وصدقيته هو قول مردود باعتبار أنه **(لم تكن قوة الشعور في ذاتها من الأسباب الهامة في بقاء الأدب. فكثير جدا من الناس**

---

(1) دراسة الأدب العربي، ص: 43.

(2) نفسه، ص: 47.

(3) انظر أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ص: 190.

أقوياء الشعور وليسو فنانين. وكثير جدا من الناس يحيون حياة شقية لأنهم يفرطون في الشعور بالأشياء...)[1].

فالعاطفة ليست معيارا لتقبل الشعر عامة والقديم منه بخاصة، لأننا ببساطة لا نحتاج إليها في فهمنا لهذا الشعر. من جهة ثانية يمكن أن نتساءل أسئلة بديهية كالتالي: كيف نعرف أن الشاعر قوي العاطفة؟ كيف نعرف أن العاطفة ثابتة أم غير ثابتة؟ كيف نحدد درجة العاطفة؟ إن الجواب عن هذه الأسئلة يمكن أن يكون مؤشرا على ضعف ومحدودية المنهج التأثري في فهم الشعر.

في نظر ناصف فالعاطفة هي معيار غير ثابت، وغير قار، فما هو عاطفي هنا قد لا يكون كذلك هناك، وبالتالي لا يصح في النظر الناصفي الاعتماد على شيء غير واضح أو مضبوط. من جهة أخرى يقارن ناصف بين ما يراه أحمد الشايب "قوة العاطفة" وبين ما يسميه هو "الخلق الخيالي" و(**ليس الشعر كله محتاجا إلى العواطف القوية، ولكنه محتاج إلى أن يكون خلقا خياليا، فالخلق الخيالي صفته الأولى**)[2].

هناك عدة مؤشرات وقرائن تؤكد أن الشعر هو تعبير خيالي عن واقع ممكن، ذلك أن بنية اللغة الشعرية تعمل من خلال الانزياح على خلق عالم متوقع، وذلك من خلال الصور الخيالية التي تنسج بواسطة النشاط الخيالي للشاعر، وقدرته على بناء علاقات مفترضة بين مكونات متباعدة ومتنافرة لأن (**كل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها. إلا أن الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول...**)[3].

لقد أدرك ناصف هذه الخاصية وجعلها أصيلة في الشعر، لأنها تنطوي على فاعلية إبداعية حقيقية، وتؤكد على الطابع الإلهامي للإبداع الشعري بعيدا عن تأثيرات العاطفة وما قد تستلزمه من تساؤلات حول صدق الشعور أو الأحاسيس.

إلا أن هذا الإدراك دفعه إلى تبيان تعدد مدلولات الكلمة في السياق النقدي العام مركزا في ذلك على ما أخذه عن النقد الإنجليزي، وهذا التعداد ينسجم مع ما أشار إليه سابقا من أن المتلقي العربي عاش إبان ازدهار المنهج التأثري مرحلة تكوين جماليات مستقلة عن الشعر لذلك فهو في حاجة ماسة إلى تفهم ما ينطوي عليه لفظ الخيال، من مفارقات أبرزها أنه (**إنتاج الصور الحسية، وبخاصة البصرية وهذا أكثر المعاني شيوعا...**)[4]. أو كون الكلمة (**وقد تستعمل كلمة الخيال بمعنى آخر وذلك هو إعادة تشكيل حالات الناس**

---

(1) دراسة الأدب العربي، ص: 50.

(2) نفسه، ص: 51.

(3) بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ص: 06 دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1986.

(4) دراسة الأدب العربي ، ص 85.

العقلية وبخاصة العاطفية...)[1]. أو أن يكون بمعنى (..استعمال اللغة التصويرية، فبعض الناس يستخدمون الاستعارة والتشبيه استخدامات غير مألوفة أحيانا، فهؤلاء نَصِفُهُمْ فنقول إن هؤلاء ذوو خيال...)[2]. إلا أن المدلول الذي يستقر عليه ناصف والذي يبدو أنه متأثر فيه بالناقد الإنجليزي كولردج هو: (أن للكلمة معنى آخر هو تنظيم التجربة من أجل الوصول بطرق معينة إلى هدف معين، ومن ذلك الخيال الذي تقوم عليه الانتصارات الفنية فيما يسمى التكنيك، وهناك بعد ذلك المفهوم المشهور الذي أدلى به الناقد الشاعر العظيم كولردج حين تحدث عن القوة التركيبية الساحرة التي تتم بالتوازن والمصالحة بين الصفات المتعارضة المنافرة والمتناقضة)[3].

يعارض ناصف الأسس التي يقوم عليها المنهج التأثري الانطباعي كما وردت عند أحمد الشايب من منطلق أن العاطفة، ليست كل شيء في الشعر، وأن الأساس الذي يسهل إمكانية فهم القصيدة هو تأويل الصور الخيالية الواردة فيه، لأن الخيال هو مكون أصيل ومجال خصب لاحتمال تعدد القراءات.

3- في الرد على الدكتور طه حسين:

يعتبر ناصف الدكتور طه حسين رائد المدرسة التأثرية في النقد العربي الحديث ويستدل على ذلك بكتابه في "ذكرى أبي العلاء" الذي وظف فيه كثيرا من المقتضيات المنهجية لهذه المدرسة، ولعل أبرز هذه المقتضيات قياس القيمة الأدبية والفنية للقول الشعري من خلال اللذة القوية التي يحدثها تذوقه في نفسية متلقيه، فالدكتور طه حسين (يقول مرارا إن قيمة الأدب مرتبطة باللذة القوية التي يحدثها في نفوس الذين يستمعون إليه)[4]. وهو إقرار يعكس تأثر عميد الأدب العربي بهذا المنهج، مما جعله يوظفه في تحليل بعض القصائد القديمة ويعتمده كمنهج أساسي في تلقي شعر أبي العلاء..

وليس شعر أبي العلاء هو وحده من خضع لإجراءات هذا المنهج عند طه حسين، فنحن نعثر كثيرا على مثل هذه العبارة (فهل ترى ألذ من هذه النجوى وأعذب من هذا الحديث)[5]. التي تأتي مباشرة بعد تلقيه لأبيات شاعر قديم، وهي عبارة تترجم تعلقه بهذا المنهج في مرحلة معينة من مراحل مساره النقدي.

---

(1) نفسه، ص: 86.

(2) نفسه.

(3) نفسه.

(4) دراسة الأدب العربي، ص: 56.

(5) حديث الأربعاء: طه حسين، ص: 227، الطبعة 12 سنة 1925، دار المعارف بمصر.

يركز ناصف في رده على تأثرية طه حسين على مفهوم المتعة الذي يحدثها النص، واللذة التي يشعر بها المتلقي، ويخضع هذا المفهوم إلى التحليل والمناقشة ليخلص في النهاية إلى التأكيد على غموض وضبابية هذا المفهوم.

ما طبيعة هذه اللغة؟ وما دلالتها؟ كيف نترجم شعورنا بالمتعة إلى موقف نقدي عام من النص؟ ما علاقة المتعة التي يثيرها فينا النص بالقيمة النقدية التي نصدرها حوله؟

يجيب ناصف على هذه الأسئلة، بالتأكيد على كون مفهوم المتعة هو مفهوم مطلق لا يمكن تحديده في سياق محدد، وبالتالي فهو لا يصلح لمواجهة طبيعة الفن ككل، إذ من الواضح (**أنه لم يخطر لأحد من الرواد أن يحلل طبيعة هذه المتعة، وواضح كذلك أن لفظ المتعة، مطلقا على هذا النحو، لا يصلح لمواجهة طبيعة الفن...**)[1]. يتبين إذن أن تلقي النص من زاوية الإعجاب بألفاظه أو ببعض صوره العاطفية، هو تلق في حاجة إلى مراجعة وإعادة نظر. ولتدعيم هذه المراجعة بما يُسْنِدُهَا من الحجج والبراهين يلجأ ناصف إلى النقد الإنجليزي ثانية ليستشهد ببعض نصوصه.

فبعد أن استعان قبل قليل بالناقد الإنجليزي كولردج في الرد على مفهوم العاطفة عند أحمد الشايب، يحتج الآن بالناقد ريتشاردز لدحض مفهوم اللذة عند طه حسين. وفي كلتا الحالتين يستمد من النقد الإنجليزي ما يراه مناسبا للدفاع عن موقفه اتجاه النقد التأثري الذي اعتبر العاطفة واللذة حجتهما الوحيدة لتثبيت دعائمه وأسسه (**وإلى هذا أشار الناقد الإنجليزي المعروف – رتشاردز – في القول إن المشاعر التي يثيرها الفن والتجارب التي ينقلها، أكبر عمقا وسعة وشمولا واستيفاء وكمالا، من أن يدل عليها لفظ المتعة..**)[2].

لقد التمس ناصف للدكتور طه حسين عدة مبررات التي تكشف للقارئ سر قبوله للمنهج التأثري في دراسة الأدب العربي القديم، خصوصا ونحن نعلم أن طه حسين هو من أوائل المثقفين العقلانيين المتشبعين بالنزعات العلمية في تحليل الظواهر الإنسانية. فقد رأينا من قبل كيف انتهى إلى نزعة الشك في تلقيه للشعر الجاهلي. ودعا انطلاقا من ذلك إلى إعادة النظر في صحة انتساب قصائد مشهورة إلى أصحابها.

والواقع أن ريادته للمدرسة التأثرية هي فقط مرحلة محددة من مراحل سيرورة فكره النقدي، جاءت لتعبر عن تطور وعيه بالنصوص الشعرية. وفي هذا المجال يرى ناصف أن الانتقال إلى التأثرية كانت لدى طه حسين تعبيرا عن محدودية المنهج الذي سبق وتبناه من قبل أي: المنهج التاريخي الذي أراد من خلاله البحث عن الشروط البيئية والتاريخية المساهمة في تكوين النصوص. لهذا فإن (الدكتور طه حسين

(1) دراسة الأدب العربي، ص: 56.

(2) نفسه

أدرك حدود هذه الطريقة، وأدرك – بداهة – أن طبيعة النص أو لبابه ليس في يد المؤرخ. فإذا أردنا بلوغ هذا اللباب فليس أمامنا إلا دعم المنهج التأثري..) [1].

يدرك ناصف هذا التحول كما يدرك أيضا أن أمر الاقتصار على منهج واحد دون الالتفات إلى إمكانية إغنائه بمناهج أخرى، أو حتى التحول إليها، هو أمر لا يعكس نشاط وحيوية الناقد؛ بقدر ما يعكس جمود نشاطه ومحدودية رؤيته. وهذا عكس المستوى الإشعاعي الذي كانت تحظى به المكانة الفكرية والفلسفية للدكتور طه حسين، فلماذا إذن كان انطباعيا وتأثريا في إحدى مراحل وعيه النقدي؟

يرى ناصف أن تلقي طه حسين النص الشعري من زاوية المنهج التأثري تتدخل في صياغته عوامل أخرى لكنها ذاتية هذه المرة: وهي العوامل التي أفرزها الوضع الذاتي الاعتباري (فقدان البصر) الذي كان عليه طه حسين حيث كان يتمتع بحساسية مرهفة اتجاه الألفاظ ومواقعها، بالإضافة إلى توفره على دراية صناعية وإحساس قوي بموسيقى الألفاظ والعبارات وهي العوامل التي قلما اجتمعت لناقد آخر.

إن التلقي الإمتاعي والعاطفي يعبر عن هذه الذاتية المرهفة ذات الحسياسية الجمالية بالأشياء والمواضيع. هذه الذات التي قلما تجد ما تنشده في الواقع تلجأ إلى ذلك على مستوى الدعوات الفكرية والنقدية، فتدعو إلى ضرورة وجود ما لا يوجد في الحياة اليومية، وتطمع إلى تحقيق حلم الانتصار إلى العاطفة القومية والوطنية في الفكر والنقد، وهو الأمر الذي عبر عنه طه حسين بحسب مصطفى ناصف. ففي (بدء **نهضة قوية تشتد الحاجة إلى تربية العاطفة المخلصة وإذكاء الروح الوطنية في النفوس، وإذكاء الروح الوطنية أمر شعر به المخلصون من أبناء هذه الأمة العربية (...) فلا غرابة إذن أن نرى الشعر والنقد يسعيان بخطى ثابتة إلى الإعلاء من مكانة الروح العاطفية، بحيث تغدو أهم شيء واجه الشاعر والناقد..)** [2].

هنا إذن تكمن العوامل الموضوعية التي لا تقل أهمية عن العوامل الذاتية، وهذا ما يفسر سيادة هذا المنهج. لكن ناصفا بقدر ما يبرر لطه حسين العوامل التي دفعته إلى تبني هذا المنهج، فهو يعارضه معارضة قوية، ويقدم ما يبرر لنفسه هذه المعارضة انطلاقا من قرائن فنية وفكرية أهمها:

4- الأسلوب اللفظي:

فبعد أن ناقش مسألة العاطفة في الشعر، وقضية اللذة القوية التي تثيرها الألفاظ في نفسية القارئ، ينتقل الآن إلى مناقشة قضية: الأسلوب اللفظي.

---

(1) نفسه، ص: 62.

(2) دراسة الأدب العربي، ص: 53.

يرى ناصف أن تلقي الشعر من زاوية التركيز على الأسلوب اللفظي بما يحمله من مظاهر الزينة والجمال، هو تعبير عن ارتباك في فهم ومواجهة هذا الشعر. بموازاة مع ذلك فهو يعبر عن وجود خطأ ما في تصورنا لماهية وطبيعة الشعر.

فمن خلال الاقتصار على الأسلوب اللفظي، يستحيل الشعر الثري والمركب إلى شعر بسيط وسهل. نحن ندرك مسبقا أن فضاء النص هو فضاء ممتد وشاسع، وأن طبقات المعنى فيه متعددة ومختلفة، لهذا يكون تلقيه عملا شاقا يحتاج إلى كبح الانطباعات الأولى كما يحتاج إلى الصبر على معاناة التأويل، لكن الارتداد إلى الأسلوب لوحده، والاحتماء بمحسناته، هو ارتداد إلى التفكير الساذج والبسيط. فليس الأسلوب اللفظي هو كل الشعر، ولحن لا نبحث - حسب ناصف – في الشعر عن جوانب الزينة والرونق فقط، لأن حضور هذه العناصر هو تعبير عن حضور الوعي النقدي القديم في ثقافة معاصرة لها خصوصياتها المختلفة، والمتباينة مع أي توجه قديم. كما أن التركيز على مواصفات الجمال اللفظي من شأن أن ينكر جهود الشاعر في بناء صورته الفنية، التي – كما أشرنا من قبل - يكون الخيال أحد أهم أصولها: **(وهكذا نجد أن الركون المستمر إلى ما نسميه الأسلوب اللفظي يرتبط، في بعض الأحيان على الأقل، بعدة اعتبارات جوهرية في النقد الحديث، يرتبط بالاعتقاد العام بأن خبرات الشاعر شيء بسيط، ويرتبط بالعجز عن تصور النص الأدبي طائفة من الأجزاء الكثيرة ينفذ بعضها في بعض بأحكام)** [1].

وكما أن المحدثين مدعوون إلى فهم الشعر القديم بعيدا عن مقتضيات المنهج الانطباعي، فهم مدعوون أيضا إلى إعادة النظر في التصور الذي يحملونه حول الأسلوب. صحيح أن المنهج الجمالي ينسجم إلى حد كبير مع الطبيعة الفنية والإبداعية للشعر، بما هو أداة لخلق الصور الفنية الجميلة ذات التراكيب المجازية المنزاحة إلى عوالم الممكن الإبداع. وهذا افتراض يقول به مصطفى ناصف ويجعله من مرتكزات نظرية الفهم عنده، لكن المحدثين في – نظره – مطالبون بتغيير تصورهم الذي يحملونه حول مفهوم الأسلوب والجمال.

فالفهم هو عملية استيعاب عميقة للمعنى الذي يستقر في باطن النص. هناك طبقات من المعاني تتداخل في النص[2] وتنصهر بعضها في البعض في عملية معقدة لا يقوى على فك رموزها، إلا القارئ الصبور الذي يُحسن القراءة.

وقد رأينا من خلال الفصل الأول أن القراءة الناصفية هي مغامرة وبحث لامتناه عن الدلالات البعيدة التي تحبل بها القصيدة. وهذا يفسر أن الوقوف على المظاهر الشكلية أو الأسلوبية والاكتفاء بإبداء الملاحظات الناتجة عن فعل التأثر بها، هي قراءات بسيطة لا تنسجم مع ما يطمح إليه ناصف.

---

(1) دراسة الأدب العربي ص: 77.

(2) سنناقش مفهوم المعنى كوحدات دلالية في المنظور الظاهراتي كما أخذه ناصف في الفصل الرابع.

فهو يدرك أن فكرة الأسلوب وما ينتج عنها من مفاهيم التحسين والتزيين تُكَبِّلُ حركة تفكير القارئ داخل النص، وتقيد حيويته ونشاطه، وتحد من طموحه نحو قراءة عاشقة ومغامرة. ذلك أن معاني النص لا تتعدد ولا تأخذ صفة الطبقات، بل تصير عبارة عن رداء واحد تلونه المحسنات اللفظية هنا وهناك؛ عن طريق ومضات خيالية متناثرة، وهذا ينسجم إلى حد كبير مع التصور الذي تحمله المدرسة الانطباعية حول الخيال، حيث ترى أن (**الخيال يلون المعاني ويضفي عليها ثوبا زاهيا تخطر فيه...**)[1].

يؤكد ناصف أن الاهتمام بالأسلوب قد أفسد فهم الأدب ووقف حائلا دون تحققه لأنه شل حركة التأويل والبحث داخل ردهاته. من هذا المنطلق يمكن القول إن الاقتصار على محسناته اللفظية هو عمل يعارض مشروع القراءة التي يؤسس لها ناصف، وهذا ما يفسر الدعوة العامة التي أطلقها لرفض كل ما يتعلق بالأسلوب واستلزاماته كمنطلق لأي تلق فاعل.

---

(1) نفسه، ص: 78.

المبحث الثاني

تلقي النص في ضوء المنهج الاجتماعي

عندما نتحدث عن المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي تتبادر إلى أذهاننا كثير من المفاهيم والمصطلحات، التي تتداخل فيما بينها إلى حد يصبح التميز بينها أمرا ضروريا من الناحية المنهجية.

ولعل أبرز التباس يحصل لقارئ هذا المنهج، هو تداخله مع مصطلح الواقعية الذي يحمل دلالة مذهبية، تحيل على فلسفة في الأدب والفنون عامة، في حين يبقى مفهوم المنهج الاجتماعي إشارة إلى طريقة في تناول النص الأدبي من زاوية ما يحمله مضمونه من مظاهر اجتماعية.

ولعل هذا التداخل هو الذي حدا ببعض الدارسين إلى الالتفات إلى دلالة المصطلح وما قد يحيل عليه من أبعاد مختلفة، ناهيك عن تحديد مسألة الأسبقية في الوجود المعرفي والفلسفي هل: المنهج الاجتماعي أم النظرية الواقعية؟ إذ دفعه هذا السؤال إلى الإقرار بأن **(البذور الأولى في المنهج الاجتماعي تعاني من التداخل بين الواقعي والاجتماعي، وهو نفس التداخل الذي يلاحظ في المذهب الواقعي في القرن التاسع عشر (...) على صعيد المصطلح النقدي، إن الاتجاه الاجتماعي في النقد هو الأب الشرعي للنظرية الواقعية في الأدب..)** [1].

نؤكد أيضا أن الالتباس ليس حاصلا فقط على مستوى التداخل بين المصطلحين، فقد يطرح أيضا تعدد المعاني التي يحملها كل مصطلح على حدة إذ يدل المنهج الاجتماعي على مرجعيته التي انبثق منها: 'المجتمع' والذي يعني الوجود المادي للأفراد، وما يتخلل هذا الوجود من ضرورات علائقية تعكس في نفس الوقت فكرة التعايش وتبادل المصالح الفردية والطبيعية، في حين **(يلاحظ أن كلمة 'الواقع' مثل كلمة الحقيقة أو الطبيعة أو الحياة – مشحونة بمعان كثيرة سواء على المستوى الفلسفي أم على مستوى الاستعمال العادي، ويدلنا تاريخ الفكر والأدب على أن كل الفنون في الماضي، كان هدفها بشكل ما هو هذا الواقع...)**[2].

---

(1) مناهج الدراسات الأدبية الحديثة: د. عمر محمد الطالب، ص 107، ط1، نوفمبر 1988، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب.

(2) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق (شعر أبي نواس نموذجا) / د. محمد الواسطي، مطبعة أنفو برانت، فاس- المغرب، ط 1، ص: 104

إن تداخل المصطلحين أو تعدد معانيهما، لن يمنعنا من تحديد المعاني الكبرى التي يمكن اعتبارها القواسم المشتركة بين الطرفين، وهي التركيز على جانب الواقع الاجتماعي في الإنتاج النصي، وإعطاؤه الدلالة المركزية على صعيد المضمون الذي يحمله.

فالأدب عندما يرتبط بالمجتمع، فهذا يعني أنه يعكس التجليات الاجتماعية التي تؤثر فيه كما يحمل إرهاصات الواقع الموضوعي الذي يتحدث عنه، وفي نفس الوقت يترجم آمال الناس وطموحهم وأهدافهم وكل الهواجس التي يعيشونها سواء كانت مادية أو معنوية.

لهذا السبب كانت علاقة الأدب بالمجتمع، هي علاقة تأثير وتأثر بالمعنى الذي يزكي جدلية العلاقة ويؤكد بعدها المادي والتاريخي. فالنص الأدبي الذي يعكس حياة الناس لابد أن يحمل في طياته البواعث المادية التي تقف وراء تحركاتهم، بحكم أن المنهج الاجتماعي ينظر إلى الظروف المادية نظرة يقينية: أي كونها عناصر تحفيزية مهمة في عملية الإنتاج الأدبي.

وقد انبثقت عن هذه الأفكار عدة أطروحات نظرية تصب كلها في اتجاه توطيد العلاقة بين الأدب والمجتمع، أو بين الأدب والواقع الذي أفرزه. ما بين واقعية نقدية، أو واقعية اشتراكية. وكلها اتجاهات اختلفت في بعض المقتضيات المنهجية، لكنها لم تختلف في تحديد المنطلق الذي يرسم معالم وخطى الإبداع الأدبي، ألا وهو الواقع بكل مستوياته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

إلا أن السؤال الذي يفرض نفسه هو: هل الظروف الاجتماعية دائما هي عوامل رئيسية في الإنتاج الأدبي؟ بمعنى: هل الأدب هو انعكاس جدلي لما هو موجود في الواقع؟ كيف تلقى مصطفى ناصف المنهج الاجتماعي وكيف يقدمه؟

1- موقف ناصف من اتجاه النقد الاجتماعي
(الظروف الاجتماعية لا تصنع أدبا)

ينكر الدكتور مصطفى ناصف على الظروف الاجتماعية تأثيرها على النص الأدبي، وينفي أن يكون الأدب انعكاسا مباشرا لهذه الظروف. فالأدب ليس مرآةً لظروفه، ولا يمكن للقارئ أن يعوّل على الظروف المحيطة بالنص لفهم مضمونه. إن عمل الفهم ينبغي أن يبقى مجردا من التأثيرات التي تحيط بالشيء الموضوع للقراءة، لأن الظروف الاجتماعية شيء، والنص الأدبي شيء آخر.. والقارئ المعول على هذه الظروف لفهم النص، لا يمكنه فهم هذا النص ولكن يُمكنه مقابل ذلك فهم ظروفه.

يخصص ناصف الفصل الثاني من كتابه دراسة الأدبي العربي لتحليل ومناقشة العلاقة بين الظروف الاجتماعية ومعنى العمل الأدبي، ليخلص إلى نفي فكرة التأثير والتأثر المتبادلة بينهما. ولعل أهم

ما يستند عليه في هذا النفي هو كون المعنى الأدبي لا يتألف ضرورة من هذه الظروف، ناهيك عن أن كلمة ظروف تحمل معنى واسع يشمل كل ما يرتبط بالبشر وما يحتاجون إليه.

إن إقبال المحدثين على النظر في تأثير العوامل الاجتماعية في النص الأدبي هو وليد قصور في فهم طبيعة العلاقة المفترضة بين الطرفين: هناك حقًا ما يصطلح عليه بالظروف الاجتماعية، وهناك في جانب آخر عمل فني/ شعري، والمسافة بينهما يجب أن تُفهم على أساس أن هناك موقفا نفسيا يحول دون تأثير الطرف الأول على الطرف الثاني. فالعوامل الاجتماعية ترتبط بالعمل الفني وتؤثر على الموقف النفسي الذي يتخذه الفنان / الشاعر، لكن هذا التأثير ينحصر في هذا الموقف، ولا يتعداه إلى مجال العمل الأدبي. لهذا فلا يمكننا الحديث عن تأثير مباشر بقدر ما يمكننا الوقوف على مجرد حوافز تُنَشِّط تفكير الشاعر.

1.1- الفرق بين الحافز والسبب:

إن مشكلة بعض المحدثين في نظر ناصف هي أنهم لم يتمثلوا جيدا الفروق بين الحافز والسبب. إن الحافز عامل ينشط عمل الفكر، ويحث على توسيع مجاله، بينما السبب يحظى بدور تكويني، ويأخذ صبغة إنجاز العمل. والشعر مجال لا يحتاج إلى ما يمكن أن يُعتبر عوامل مكونة له. لهذا يدعو إلى ضرورة التفريق بين فئتين من المحدثين: فئة ترى أن (**الأعمال الأدبية نتجت عن الظروف الاجتماعية، كما تصدر النتائج عن الأسباب وعلى نحو ما تنم النار المشبوبة عمن أوقدها. ولكن هؤلاء قلة قليلة لا يُعبأ بها، أما الذين يُعبأ بآرائهم ومناقشاتهم، فيذهبون إلى أن مقولة الأسباب لا تنظم عالم الحياة الإنسانية، ولا توضح معنى النص الأدبي. إنما هناك حفز أو تأثير غير مباشر أو دافع يستحث الإنسان إلى النشاط والتفكير....**)[1].

إن الحافز يقوم بدور تنشيط خيال الشاعر، لكن لا يمكن أن يرقى إلى مستوى العامل المباشر الذي يقف وراء صناعة الظاهرة الأدبية، بهذه المقولة يرد ناصف على الفئة الأولى ليؤكد من خلال تحليل مفهوم السياق الاجتماعي وأثره في النص أن الظروف الاجتماعية تسهم بطريقة غير مباشرة في خلق حافز الإبداع لدى الشاعر، لكن هل يستجيب الشاعر لها أم لا؟ ذلك راجع إلى درجة تأثير هذه الظروف على الموقف النفسي الذي يتخذه منها، وهنا يتضح لنا مفهوم المسافة التي تفرق بين العمل كمعطى فني، وبين الظروف كمحفزات خارجية.

هكذا يرد ناصف على الفئة الأولى التي تقول بوجود صلة سببية بين الواقع والأدب، بالقول إن الأدب عالم بعيد عن عوامل الواقع. وهو بذلك يرد على نظرية في النقد الأدبي ترى أن التصور الذي يحمله الشاعر عن الواقع لا يمكن إلا أن ينعكس على شعره. وذلك من خلال نظرية الانعكاس الواقعية التي تقول

(1) دراسة الأدب العربي، ص: 96.

(أن كل تصور للعالم الخارجي ليس إلا انعكاسا في الوعي الإنساني لهذا العالم الذي يوجد مستقلا عنه، هذه الحقيقة الأساسية في العلاقة بين الوعي والكائن تنطبق كذلك بطبيعة الأمر على الانعكاس الفني للواقع..) (1).

لقد دأبت هذه النظرية النقدية على إعطاء الأولوية المعرفية والأسبقية المنهجية للعوامل الاجتماعية والاقتصادية على حساب الأنشطة الثقافية التي يُبدعها فكر الإنسان.

2.1- فهم الواقع من خلال النص:

فالواقع له استقلاليته المادية، أي له حقيقة موضوعية موجودة في استقلال تام عن الوعي الذي يقوم بدور تشكيل وتمثل الأنماط الثقافية التي تعكس هذا الواقع وتجسده. بيد أن ناصفا لا يقر بهذا التأثير، ويعتبره في أقصى الحالات مجرد تأثير غير مباشر يهم الموقف النفسي للمبدع أكثر من النص نفسه. وعليه فإن توظيف المعطيات الاجتماعية والاقتصادية في تفسير العمل الأدبي، يتنافى مع المفهوم الذي يحمله حول القراءة.

فقد رأينا سابقا أن قراءة التأويل عنده تنصب على النص الذي يفترض أن يشكل عبر إطاره الذاتي، المرجع الوحيد والأوحد في أي نشاط تفسيري يقوم به القارئ. وهذا ينسجم إلى حد كبير مع التصور المعاكس الذي يحمله حول فكرة التأثيرات الاقتصادية والاجتماعية على الأدب، حيث يرى أن العوامل الثقافية والفكرية هي التي تؤثر في القوالب الاقتصادية والاجتماعية، وبالتالي فالثقافة تسهم في خلق الحياة وَتُشَكِّلُ الظروف الاجتماعية ذاتها.

تبعا لهذا الرأي يمكن القول إن الأدب هو إضافة نوعية تساعد على تكوين المجتمع لأن **(العمل الفني ليس انعكاسا، وإنما هو إضافة حقيقية إلى الظروف الاجتماعية، ومن ثم يُسهم في تكوين المجتمع. وبعبارة أخرى إننا نتحدث عن المنابع الاجتماعية للأدب، ومن باب أولى أن نتحدث عن المنابع الأدبية للمجتمع وظروفه..)** (2).

يجب أن نقر قبل الحديث عن أفق الاندماج النقدي الناصفي، أن البديل المنهجي الذي يقترحه ناصف جراء رفضه "فهم النص" من منطلق اجتماعي محض، هو التأكيد على ضرورة وجود خبرة جمالية لدى القارئ تمكنه من فهم الظروف الاجتماعية نفسها. وهذا يدخل ضمن النظرة الجمالية التي يحملها اتجاه العمل الفني. وسنقوم في الفصل اللاحق ببسط مفاهيم التلقي الجمالي عنده بموازاة مع مفاهيمه التأويلية.

---

(1) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: د. صلاح فضل، ص 118، ط 3 / 1986، دار الآفاق الجديدة، بيروت لبنان.

(2) دراسة الأدب العربي، ص: 99.

بيد أن الضرورة المنهجية تفرض علينا الآن الإشارة إلى بعض الملامح النظرية لهذا الموقف النقـدي الجمالي الذي لا يمكن استبعاده، خصوصا ونحن بصدد الرد على المنهج الاجتماعي.

إن الخبرة الجمالية التي تتكون لدى متلقي النص تفترض وجود آليات للقبـول الـشعري مـستمدة من الخصائص النوعية للنص، كما تفرض الإيمان باستحالة الفصل بين الشكل والمضمون على غرار الفصل بين الفكر والواقع. إن في النص الشعري ما يمكن بواسطته فهم الخارج الموضوعي الذي يحيل عليه: أي مـن خلال الخبرة الجمالية نستطيع فهم الظروف الاجتماعية أو على الأقل ينضج فهمنا لها، ذلك أن (من خـلال الخبرة الجمالية يجب أن نفهم ما يحتويه الـشعر، ومـن خـلال هـذه الخـبرة نفسها ينـضج فهمنـا للظـروف الاجتماعية والاقتصادية، وربما حان الوقت لكي نتصور النشاط الحضاري الذي يمكن أن يتحـدث عنـه في الشعر العربي وثيق الصلة بجوهر الشكل الفني..) [1].

في الشعر إذن توجد معارف كثيرة تحيلنا على المجتمع والحياة، ولا سبيل إلى إدراك هذه المعارف إلا بواسطة الخبرة الجمالية التي أشرنا إليها من خلال مدخل البحث، والتي عكست إلى حـد كـبير تـأثر ناصف بالفلسفة الظاهراتية كما سنرى فيما بعد.

تبعا لما قلناه، يمكن أن نستنتج أن كثيرا من المغالطات التي سـقط فيهـا المـنهج الاجتمـاعي، نابعـة أصلا من تكريس تبعية النص الشعري إلى العوامل الاجتماعية والاقتصادية، ولعل أبرز هذه المغالطات هـو قياس جودة الشعر بمقياس التكسب الذي عرفته القصيدة العربية القديمة.

2- النص الشعري والحياة:

هناك صلة ما بين الشعر والحياة، لكن يجب ألا تُفهم على أن وجود الأول رهين بالثانيـة، كمـا لا ينبغي الشروع في الحكم على الشعر من منطلق تعبيره الدقيق على مشكلات الحياة الاجتماعية والاقتصادية. ذلك أن خلو النص الشعري من الإحالات الخارجية، قد يفهم من طرف دعاة المنهج الاجتماعي أنه قـصور فني أو عجز في إبلاغ الواقع للمتلقي أو هو إبطال لوظيفة الشعر الاجتماعية.

1.2- المدح غرض نفعي:

إن العلاقات الاجتماعية المبنية على أساس الهاجس الاقتصادي تعبر عن الحياة الشخصية للأفراد، ولا تعبر عن إنتاجاتهم الفنية: أي أن التكسب بالشعر هو نزعة ذاتية محضة لا علاقة لها بالـمضمون الـشعري الذي تحمله القصيدة. من هذا المنطلق فإن البحث عن مظاهر التكسب في الشعر ينبغي أن يُوَجَّهَ إلى التـاريخ

---

(1) نفسه، ص: 101.

الشخصي للشاعر لا إلى شعره. إذ لا جرم أن التركيز في فهم القصيدة على أبعادها الاقتصادية النفعية سيؤدي لا محالة إلى اعتبار الشعر مجرد آلة دعائية للأفراد الاجتماعيين، أو هو مجرد حرفة استرزاقية أو صناعة تدر الربح على صاحبها.

إن قارئ الشعر مطالب بفهمه على ضوء خبرته الجمالية التي تأخذ مناحي مختلفة: أهمها اعتباره كيانا متعاليا عن الطمع المادي. فالشاعر في النظر الناصفي صاحب رؤية كونية شاسعة، وصاحب مبادئ إنسانية، والشعر كما رأينا كتاب الإنسانية المفتوح لأن (**العلاقات الاجتماعية العفنة من مثل التكسب بالشعر ضيعت وأفسدت كثيرا من أحكامنا على الفن وتحليلنا له، وأصبح من الشائع في كثير من الدوائر أن ينظر إلى الشعر العربي القديم باعتباره صناعة أو حرفة..**) [1].

ينظر ناصف إلى القصيدة الشعرية نظرة مغايرة عن تلك التي ينظر إليها بعض المحدثين المتسلحين بالمناهج النقدية الحديثة. أو حتى المتأثرين في أحكامهم النقدية بالتراث النقدي والبلاغي العربي القديم وفي طليعة هؤلاء الأستاذ "أحمد أمين" الذي يمكن اعتباره رائد الفئة الداعية إلى البحث عن المظاهر التكسبية في الشعر انطلاقا من فكرة الأغراض الشعرية.

يرى ناصف خلافا للأستاذ أحمد أمين أن الشعر يحمل معاني الوجدان والحرية وينقل التجارب الإنسانية انسجاما مع رسالته في الحياة، فهو مشروع إنساني وكوني ولا يمكن أن نبحث فيه عن النزعات الفردية الضيقة، من مثل التكسب أو الاسترزاق. ولتعضيد رأيه يستشهد برأي الدكتور طه حسين الذي ينسجم معه في نفس الطرح.

فقد لاحظنا سابقا أن ناصفا يعارض النزعة التأثرية الانطباعية التي عبر عنها طه حسين معارضة يَبْسُطُ من خلالها البديل المنهجي الذي يراه مناسبا – التلقي التأويلي – لكن من ناحية النقد الاجتماعي فيبدو أن ناصفا قد أخذ كثيرا عن أستاذه: وهذا من تجليات تأثير طه حسين عليه، إذ أن أهم ما أخذه عنه هو الدعوة إلى "فهم" الشعر القديم بعيدا عن الطموح الاقتصادي للشعراء.

ولم يقتصر تأثر ناصف بالدعوة التي أطلقها طه حسين والقاضية بضرورة تجاوز العوامل التكسبية في فهم الشعر، بل تعداه إلى فكرة أخرى لها أهميتها في سياق بناء القصيدة ككل: فقد حاول طه حسين أن يجد ما يبرر به دفاعه عن فكرة الفصل بين الهاجس الاقتصادي والقول الشعري، من خلال فصله بين المدح كحافز والقصيدة كتعبير فني. في حين رأى ناصف أصلا أن فكرة الغرض في الشعر فكرة مضللة تشوِّشُ على الفهم ولا تساعد عليه. ودليله في ذلك، هو أن تلقي القصيدة منظورا إليها من زاوية التقسيمات الشكلية/ الأغراض (المدح) عمل يجزئ الفهم ويحوله إلى لحظات متباينة على الصعيد النفسي للقارئ. ذلك أن هاجس القارئ في النص سيكون هو البحث عن معاني الغرض، والاستدلال بكل القرائن على

---

(1) دراسة الأدب العربي، ص: 106.

الأمارات الدالة عليه والأسباب المؤدية إليه، وهو هنا لا يصيب في الشعر إلا ما يوافق هاجسه وينسجم مع غرضه منه؛ لهذا (ففكرة الغرض إذن تضللنا غير قليل، ولا نكاد نقرأ في القصيدة إلا ما يتفق مع الغرض، ولا تتفتح عقولنا - بسهولة - على غير الأمارات الدالة عليه، فإن بقي بعد هذه الإمارات شيء سميناه في راحة رخيصة جمال الألفاظ..) (1).

يتبين من خلال ذلك أن قراءة الشعر، والطموح إلى سبر أغواره، رهين بإسقاط عدة اعتبارات منهجية ومبدئية، والتمرد على مجموعة من الثوابت الفنية التي ظلت عالقة بذهنية المتلقي، كفكرة العوامل والظروف الاجتماعية وفكرة الأغراض.

من هنا يمكن القول إن أهم ما يجب إعادة النظر فيه هو طبيعة العلاقة بين الشعر والحياة، فبالعودة إلى هذه الفكرة نستطيع أن نؤكد أن إدراكا حقيقيا لطبيعة هذه العلاقة سيؤدي إلى تطبيع الرؤية حول الشعر. وسيدفع بالقارئ إلى إقامة توافقات بين عناصر تبدو على المستوى الشكلي غير قابلة للانسجام. وكمثال على ذلك هذه العلاقة التي نحن بصددها والتي يفترض أن تجمع بين غرض المدح كقالب فني، وبين العوامل الاجتماعية التي تسهم في خلق القصيدة. إذ أن الربط بينهما يكشف عن توجه جديد نحو إقامة علاقة جديدة بين الشعر والحياة، بعيدا عن فكرة الدعاية التي يقوم بها المادح.

وتفسير ذلك أن الدافع الاجتماعي والحاجة إلى الاكتساب سيدفعان بالقصيدة إلى الاجتزاء في أغراض محددة، وسيصبح الشعر في النهاية نوعا من الدعاية إلى الأشخاص والمواقف الصادرة عنهم. لكن نظرة تأملية واحدة كافية في النظر الناصفي لخلخلة هذا التصور السائد، ليتأكد في الأخير أن التوافق المزعوم بين الشاعر والمجتمع – الذي يحاول غرض المدح تصويره للقراء – هو مجرد قشرة منفصلة تماما عن لباب الشعر. ذلك (أن القشرة الخارجية التي يسهل تسميتها باسم الدعاية، متميزة من لباب الشعر، فلُباب الشعر أروع من الدعاية، ذلك أن الدعاية معناها التوافق الحقيقي أو المصطنع بين الشاعر والمجتمع وسوف نقدم بعد قليل أمثلة تدل جميعها على التوتر بين الشاعر والمجتمع لأنه يبحث عن أعماق وراء الدعاية والتوافق (...) الشعر يقوم بوظيفة التوجيه الغامض، ويقوم بالبحث عن سرائر كامنة في قلب المجتمع لا يستطيع تاريخ الحضارة العثور عليها...) (2).

2.2- مفارقات الشعر: بناء اللاتوافق:

لا تقوم العلاقة بين الشعر والحياة على أساس توافقي، بل على أساس من التنافر والتعارض والتباين، الشيء الذي يعدل من وظيفة الشاعر ويجعلها غير ما هي عليه، فالشاعر إذا كان مادحا فهو لا

(1) دراسة الأدب العربي، ص: 107.

(2) طه حسين والتراث: مصطفى ناصف، ص: 13 – 14.

يُعَبِّر سوى عن نزعة ذاتية مرتبطة بظروف محددة بينما هو في جوهر حقيقته يمدح الجماعة التي يحيا بينها عن طريق التعبير عن القيم والقواسم المشركة بين أفرادها، ويحرص كل الحرص على إرضاء المجموع لا الممدوح وحده. لأن (**كل شاعر عظيم يحرص على إعجاب الجماعة المثقفة بشعره أكثر من حرصه على الظفر بعطاء الممدوح (...) فشعر زهير إذن لا يُمكن فهمه فهما دقيقا إذا نحن أصررنا على أن موضوع هذا الشعر هو مدح هرم بن سنان..**) [1].

في هذا القول نوع من الخروج عن المألوف النقدي الذي اعتاد النظر إلى غرض المدح باعتباره تعبيرا عن الحياة الاجتماعية والحضارية، حيث سادت هذه النظرة في معظم العصور الأدبية وأضحت نوعا من الثوابت الفنية المتعارف عليها، إذ لا يجد القارئ أمام سيادتها وجاهزيتها، سوى البحث عن تفاصيل الصفات التي يحظى بها الممدوح؛ مركزا على الجوانب التي أصاب فيها الشاعر وما مدى مطابقتها أو عدم مطابقتها لمقتضى الحال السائد. وهذا كله في النظر الناصفي تبسيط لعمل القارئ وتعبير عن عجزه في مواجهة التباس النص وغموضه.

إن التصور الذي ينطلق منه ناصف في فهم العلاقة بين الأدب والحياة، ينبني على إدراك مغاير لطبيعة المجتمع ذاته؛ بما هو إطار يحتضن أنساقا من العلاقات المختلفة بين الأفراد ويَعَبِّر عن اختلاف في المستويات الطبقية والثقافية بينهم. فالمنهج الاجتماعي في نظره لا يتصور هذه العلاقة سوى كونها تعبيرا عن التأثير والتأثر أو تحقيقا لحاجات وغايات يروم الشاعر تحقيقها من خلال التعبير بواسطة المدح. في حين يتوق المجتمع إلى تحقيق الانسجام والتوافق بين طبقاته عن طريق تغني فئة المثقفين والشعراء كطبقة عليا، بعواطف وأحلام مجموع الشعب كطبقة سفلى، لكن (**إذا كان المجتمع يحتاج إلى وسائل وغايات محددة فهو في أشد الحاجة أيضا إلى الأدب الذي يكره أن يكون وسيلة، أو أداة، تبتغي بها المنافع والحاجات، ولم يكن الأدب يوما أداة في يد غايات معلومة تستذل الإنسان. الأدب هو الذي يجعل الإنسان أكبر من المادة وأكبر من الشبع والجوع..**) [2].

إن طموح المجتمع أكبر من طموح الشاعر لأنه يتوق إلى احتضانه كذات متعالية عن الغرائز الضيقة لا كأداة لتفريغ هذه الغرائز... وهذا يفسر إلى حد بعيد مفهوم الشعر عند ناصف والذي سبق ورأيناه يتسع ليصبح كتاب الإنسانية المفتوح.

بالنظر إذن إلى تباين العلاقة بين طبيعة الشعر وطبيعة الحياة، تتبين لنا المفارقات الرئيسية بينهما، لا التوافقات كما يرى أصحاب المنهج الاجتماعي.

---

(1) طه حسين والتراث: مصطفى ناصف، ص: 16.

(2) نفسه، ص: 28.

يجب التنبيه هنا إلى نقطة لها أهمية خاصة فيما يخص مسألة التوافق بين الأدب والحياة كرس لها أصحاب المذهب الاجتماعي الكثير من الجهد النظري، وهي التأكيد على انعكاس البنيات الاجتماعية في البنيات الدلالية للنص، انعكاسا جدليا، أي أن الأديب هو صورة لعصره ومرآة لبيئته. وهذه المقولة اعتاد رواد المنهج الاجتماعي ترديدها في كثير من الأحيان والمواقف (.. **لكن ما معنى هذه البديهية؟ إذا كانت تفترض أن الأدب، في أي وقت محدد، يعكس الوضع الاجتماعي القائم بشكل صحيح، فهي باطلة، وهي سوقية، مبتذلة، وغامضة (...) أما القول بأن الأدب يعكس الحياة أو يُعبِّر عنها فهو قول أكثر إبهاما..**) [1].

لقد وُضِعَتْ مقولة الانعكاس المادي الجدلي للواقع في الأدب موضع شك وريبة بما تحمله من دلالات النقل الميكانيكي للواقع في الأدب، حتى خُيِّل إلى القارئ أن النصوص الأدبية هي عبارة عن قوالب جاهزة تُفْرَغُ فيها ما يعج في المجتمع من أحداث ومتغيرات.

وهكذا أصبحت القصائد الشعرية التي تتغنى بحروب القبائل وتنقل الوقائع وتصف المعارك، وتتفنن في وصف تفاصيل الأحداث، تمثل النماذج المثلى لهذا الاتجاه، وزاد على ذلك القول بأن الشاعر لسان قومه. وقد لاحظنا من خلال النص السابق أن مثل هذا التوجه لا يخدم فهمنا للأدب، بقدر ما يخول للشاعر القيام لأدوار ووظائف بعيدة عن طبيعته الفنية، ولا يمكن أن تقوم بها إلاّ المعارف المختصة (**ومن ثم خُيِّل إلينا أننا ننصف الشعر العربي في العصر الجاهلي حين نقول إن الشاعر العربي لسان القبيلة، يسجل مآثرها، ويدافع عنها في المواطن التي تحتاج إلى دفاع (...) إننا نبحث في الشعر عن قضايا وأغراض صورت في كتب أخرى ونحتج لذلك قائلين في دهشة أليس الأديب صورة لعصره ومرآة لبيئته؟**)[2].

إن مهمة قارئ الشعر هي فهم المفارقات التي يمكن أن تجمع بين الشعر وظروفه الاجتماعية، والوقوف على المسافة التي تفصل بينهما: أي أن الشاعر عندما يكتب عن واقعة ما، لا يكون بالضرورة منسجما مع هذه الواقعة، أو متوافقا معها. وقد سبق أن رأينا أن التغني بالحروب في الشعر، يمكن أن يصبح وسيلة للتنديد بها والاحتجاج عليها، وليس بالضرورة الرضاء عنها كما قد نفهم مثلا من شعر زهير بن أبي سلمى. فالمشكلة التي لم يستطع المحدثون استيعابها هي أنهم جاروا الشاعر في قصائده، وأعجبوا بتطابقها مع الواقع الذي عبّر عنه بعدما بحثوا عنها في كتب التاريخ والحضارة، واعتقدوا أنهم بذلك يفهمون معاني القصيدة وأبعادها، وهم في ذلك لم يقفوا سوى على قشرتها الخارجية/ اللغة، ولم يتمكنوا في نظر ناصف من النفاذ إلى عمقها الدلالي بسبب استعانتهم بمناهج بعيدة كل البعد عن الخصوصية الإبداعية والجمالية للشعر.

---

(1) نظرية الأدب رونيه ويليك: أوستين وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، ط3، 1983، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص: 98.

(2) دراسة الأدب العربي، ص: 110/ 111.

لهذا يرى أن المسافة التي يضعها الشاعر بينه وبين ظروفه تتيح له رؤية هذه الظروف من موقع العارف بنسبيتها، أي أن ما يعيشه من ظروف، هي مجرد حوافز لا مسببات، ولهذا جاز له أن يتجاوزها إلى ما هو أسمى منها: أي الظروف التي تعيشها جماعته في شموليتها، وبذلك يكون حقا لسان قومه.

3.2- النص الشعري وتمثيل الواقع:

إن الشاعر في النظر الناصفي ينطلق من المخزون المشترك الذي يُكَـوِّنُ ذاكرة جماعته، ونقصد بالمخزون المشترك التاريخ اللازمني الذي يختزل الموروث الإبداعي والحضاري، وكل ما يؤسس للوجود الثقافي للجماعة التي يعيش فيها الشاعر. لذلك فإن ظروفه الإبداعية هي جزء لا يتجزأ من ظروف عامة تشترك في صناعتها كل الطبقات الاجتماعية، كما أن الفاعلية الشعرية هي جزء لا يتجزأ من الحمولة اللاشعورية المجتمعية؛ أي أنها تعبير عما يختزله اللاوعي الجمعي العام للمجتمع، وليس فقط اللاوعي الفردي للشاعر. هذا ما يقره ناصف ويحث على البحث فيه بشيء من الصبر وعدم التسرع.

من جهة ثانية وفي سياق التأكيد على وجود ذاكرة مشتركة تعكس هواجس الجماعة وطموحاتها بعيدا عن سياق الظروف العينية المباشرة، يرى ناصف أن ما يختزنه المجتمع من موروثات ثقافية مختزلة تتعايش في نِطَاقٍ من التداخل والترابط، بشكل يستحيل فهم مكونات هذا المخزون إلا في وجودها مجتمعة، أي كوحدة لا كأجزاء. وهذا ينطبق إلى حد بعيد على الشعر باعتباره أحد المظاهر التعبيرية التي تعكس هذا المشترك الجمعي. فقد سبق أن أشرنا إلى أن مفهوم النص عند ناصف يأخذ صبغة الكيان الواحد الذي لا يتجزأ إلى موضوعات أو أغراض. وحتى إن دعت الضرورة المنهجية النظر إلى هذا الكيان وفق مبدإ التقسيمات، فإن فهم الجزء لا يتم إلا في حضور الكل. وهذا يعني أن مغزى ودلالات الأغراض يجب أن تقرأ في ترابطها الدلالي لا في انفصال بعضها عن بعض. لأن تلقي الغرض في معزل عن باقي الأغراض، عمل لا يمكن أن يؤدي إلى نتيجة ما دام أن (**موضوعات الأدب الجاهلي كثيرة، ولكنها قابلة للترابط، ولا يمكن أن يستقيم الفهم إذا لم يشق القارئ على نفسه بالبحث عن التماسك أو الترابط الممكن بين معارض التفكير التي يتناولها الشاعر. ومغزى التفكير لا ينفصل عن ارتباط أجزائه، وهذه هي المسألة الأساسية التي تواجه الباحث في الأدب الجاهلي..**)[1].

إن مسألة التكسب في الشعر إذن يجب أن ينظر إليها لا من حيث الدوافع الاجتماعية التي تقف وراءها، ولا من حيث كونها عوامل تقف وراء إنجاز القصيدة، بل إن القارئ مطالب بتلقي هذا الموضوع في ترابطه الضمني مع باقي الموضوعات الأخرى، أي في تداخله الخفي مع موضوعات قد تبدو للقارئ العادي

---

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم، مصطفى ناصف، ص: 75.

أنها متقابلة ولكنها بالنسبة للقارئ المُؤَوِّل، تشكل تعبيرا عن روابط داخلية تعتمل في أعماقه من جهة وتشكل بالنسبة للمجتمع مرجعيته اللاشعورية.

إن اعتماد الفهم على المعطيات الواقعية المباشرة، والأسباب العينية يؤدي إلى مغالطات قد سوس على الإدراك الحقيقي للمعنى الشعري. وقد يؤدي ذلك إلى اعتماد مناهج في التفسير تخدم مناهج العلوم الأخرى أكثر مما تخدم الشعر ذاته. فالاعتماد على الواقع ينسجم إلى حد كبير مع الآليات المعرفية لعلم التاريخ أو علم الحضارات، وقد يخدم القارئ التاريخي المعرفة التاريخية أكثر من خدمته المعرفة الشعرية، ويصبح النص الأدبي وثيقة اجتماعية مهمة بالنسبة للمؤرخ، بما يحمله من أخبار عن الأحداث والوقائع، والحجة في ذلك هو الانعكاس المادي الجدلي للواقع في الشعر أو مبدأ التناقض الذي يربط الشعر بالواقع ويحكم الواقع نفسه.

لكن النظر الناصفي يرفض هذا الادعاء رفضا قاطعا ويصرح بأنه **(أريد أن اقترب من هموم النقاد المعاصرين بطريقة واضحة. ولعل نقطة البدء هي السخرية من استعمال كلمة الواقع. وهي كلمة شديدة المرونة والمراوغة حقا، لكن بعض الباحثين لا يرى أبدا بُدًّا من الاعتماد عليها ومحاولة تحديدها في ضوء مبدإ التناقضات. هذه التناقضات بين العمل الأدبي وما يجري خارجه (...). وبعبارة أخرى تصبح كلمة التمثيل خادعة، يجب استبعادها...)** [1].

إن الخلاصة التي يمكن الخروج بها هنا هي أن كلمة تمثيل الشعر للواقع هي عبارة خادعة لا يمكن الاعتماد عليها في تلقي الشعر القديم، وبالتالي وجب مراجعتها مراجعة تامة بالشكل الذي يؤدي بالقارئ إلى فهم النص بعيدا عن المقتضيات الاجتماعية أو الاقتصادية. وهذا مؤداه أن الناظر إلى الشعر يجب أن يمعن في التناقضات والمفارقات الدلالية التي يعيشها هو لا الواقع الاجتماعي.

(1) الوجه الغائب: د. مصطفى ناصف، ص: 197.

المبحث الثالث

التلقي النفسي للنص الشعري القديم

تتفق المناهج النقدية المنضوية تحت المدرسة النفسية كلها على اعتبار النص الإبداعي هو تعبير عن دوافع لاشعورية مخزونة في ذاكرة المبدع. لذلك يقوم بترجمة هذه الدوافع في كتابات شعرية، أو فنية بواسطة تقنية التداعي التي تعني الإسقاط اللاواعي لكل ما يتحرك في منطقة الهو على الكتابة.

والقصيدة الشعرية بدورها لا تخرج عن هذه القاعدة، إذ يعتبرها رواد الاتجاه النفسي الوعاء الذي يحتضن هذه الإسقاطات التي تلبس لباس الصورة الشعرية. لهذا يصبح كل جزء من هذه الصورة تعبيرا غير مباشر عن أزمة الشاعر النفسية والتي يمكن أن تكون بسبب عقده اللاشعورية أو مكبوتاته الدفينة.

من هنا يمكن القول أن اللاوعي في شخصية المبدع هو منطلق كل عملية إبداعية فهو الذي يدفع الشاعر إلى خلقه الشعري، ويحثه على حشد رموزه الدلالية للتعبير عن أحلامه وتداعياته، وذلك عن طريق التكثيف الدلالي الزاخر بالمعاني المختلفة.

لهذا ركز المحدثون أصحاب الاتجاه النفسي على تحليل ودراسة الرموز الشعرية لأنها أوعية تحمل الإرهاصات الأولى التي ينطلق منها الخلق الشعري. بل أكثر من ذلك لأن الرمز يتميز بكونه **(يختص بميزة تجعله خاصا ومشتركا، خاصا في صلته بصاحبه، وبعلاقته بالماضي الذي يشكل حياة الشخص، فيترك في نفسه تلك المخلفات، مشتركا في علاقته بما يرمز إليه، فالرمز في الحقيقة يشير إلى تداعيات متعارف عليها فهو أشبه ما يكون باللغة...)** [1].

ولا تقتصر أهمية الرموز في الاتجاه النفسي فقط بهذه الميزة المهمة، بل إن طبيعة الرموز وحقيقة نشاطاتها تكشف لنا عن سر حضوتها لدى هذا الاتجاه.

إذ أن ما هو متعارف عليه اجتماعيا وثقافيا، أن الرموز هي إيماءات لمفاهيم وصور موجودة في الواقع، عبر ممارسات الأفراد الاجتماعية. فالميزان الذي هو رمز العدالة يومئ إلى ممارسة قانونية تساوي بين الأفراد الاجتماعيين، كما أن الرمز في حد ذاته ينطوي على قدرة على تجاوز حدود الظواهر ومنطقيتها للدلالة عن عوالم خفية وبعيدة.

ويحتاج الرمز في الشعر إلى قدرة تحليلية لفك مغالقه وسبر أغوار غموضه، لهذا لا يتوانى أصحاب الاتجاه النفسي في اللجوء إلى كل ما يساعد على فك ألغاز الرموز، مستعينين في ذلك بآليات التحليل النفسي المساعدة على ذلك.

---

(1) مناهج الدراسات الأدبية الحديثة: عمر الطالب، ص: 61.

لهذا نجدهم يبحثون في مسار حياة الشاعر، ويقفون فيها على كل صغيرة وكبيرة معتبرين ذلك إضاءات مساعدة على "فهم" النص الشعري وعوامل مهمة لتحليل نفسية صاحبه.

يعتقد أصحاب الاتجاه النفسي أن دراسة مسار حياة الشاعر، أولوية علمية ضرورية لا يستغنى عنها في التناول التحليلي لعمله الشعري، لما لها من صلات وثيقة ببنيته اللاشعورية فاللاشعور هو خزان كل الأحداث التي يعيشها الإنسان سواء كانت أليمة أو مفرحة.

واللاوعي أو اللاشعور مفهوم مركزي في التحليل النقدي للنصوص الشعرية، وقد اتفق كل رواد علم النفس على أنه مصدر كل خلق فني باستثناء إدلر الذي أرجعه إلى مركب النقص الموجود بالإنسان.

وللإشارة أيضا، فإذا كان اللاوعي عند افرويد قد اكتسى الطابع الفردي فإنه عند يونغ يرمز إلى مخزون الجماعة حيث (يتحدر إلينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته تجارب الحياة في نفوسهم من أثر...)[1] فيونغ يعتبر اللاوعي الجمعي هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة، لأنه جمّاع لترسبات بدائية أولية، سماها النماذج العليا، وهي التي تمد الشاعر بصوره وتوجهه في أحلامه لأن يونغ يرى (أن الفن شبيه بالحلم، ولكن ليس الحلم المولد من الأمراض الجنسية، وإنما الحلم المولد من رواسب للتجارب الإنسانية البدائية، ورواسب تحتوي طفولة البشرية السابقة، وتاريخها الطويل، وكل ما ارتبط بها من شعائر وأساطير لا تزال تكمن في نفوس المتحضرين وفي كثير من مظاهر مجتمعاتهم المتطورة...)[2].

إن النص الشعري هو مظهر من مظاهر الخلق الفني، وبما هو كذلك فقد اعتبره فرويد تعبيرا عن اللاشعور الفردي كما اعتبره يونغ ترجمة للاشعور الجماعة.

وسواء كان تعبيرا عن الفرد أو الجماعة فإن ما هو مؤكد ومهم في النقد الأدبي هو تفسير هذا الشعور من زاوية تعدد الاحتمالات الواردة. وذلك لأن الصورة الشعرية في المنظور النفسي هي حلم ملتبس وغامض وبالتالي فهي قابلة لأنماط متعددة من التفسير.

1- موقف ناصف من التلقي النفسي
(الكلام عن النص وشخصية صاحبه تسوية وهمية بينهما)

يعتبر ناصف التحليل النفسي إضافة نوعية في حقل التلقي النقدي للنص الشعري، بما يتيحه من آليات جديدة وإمكانيات ثرية في "فهم" المعنى الشعري. فهو يقف من هذا النوع من التلقي موقفا توفيقيا يكتفي فيه بالأخذ بكل ما يساعده على فهم المعنى وترك ما لا يساعد عليه.

---

(1) مناهج الدراسات الأدبية الحديثة: عمر الطالب، ص: 66.

(2) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق/ شعر أبي نواس نموذجا: ص 20.

ويقر ناصف بأهمية التحليل النفسي في تناول الأعمال الفنية عامة ويشيد بالابتكارات الجديدة في هذا الحقل لأنها أفضت بالقارئ إلى التزود بمفاهيم هامة هي أقرب إلى فن التأويل منها إلى باقي الفنون الأخرى، إذ نلاحظ اعتماد ناصف عليها في مقارباته النقدية، لكن كعناصر مساعدة ومفاهيم مضيئة لمنهجه التأويلي وليس كمرتكزات رئيسية في عمله.

وبالنظر إلى المفاهيم الأكثر تداولا في حقل التحليل النفسي، نلاحظ تقاطعها المنهجي مع الطريقة التي يؤول بها القارئ النص وفق نظرية التأويل. ومن ضمن هذه التقاطعات نشير إلى مفاهيم كالرمز، **والاستبدال، والتكثيف، والتمييز بين المعاني الظاهرة والمعاني الخفية**، وكذلك مفاهيم أخرى رئيسية مثل **مفهوم التداعي والتصعيد** بحيث نلاحظ حضور كل هذه المفاهيم على صعيد المقاربة الناصفية.

لكن الذي ينبغي التأكيد عليه هنا هو عدم الخلط بين عمل المؤول وبين عمل الناقد النفساني، ذلك أن مقارنة بسيطة بين عمل الاثنين تكشف عن حجم الفروق المنهجية بينهما؛ نكتفي فيها بالقول إن مجال المؤول هو أرحب من مجال الناقد النفساني حيث يلزم الأخير نفسه بمفاهيم وأدوات المنهج النفسي بينما المؤول يتجاوز حدود المنهجية النفسية الصارمة.

يعترف ناصف في كتابه "دراسة الأدب العربي" بمحدودية المنهج النفساني في مقاربة النص الشعري ويناقش مجموعة من المفاهيم التي يثبت أهميتها لكنه يبدي رأيه فيها لتعارض بعض جزئياتها مع توجهه العام في تلقي الشعر.

2- التباس الرمز الشعري:

من المفاهيم الأكثر تداولا في التلقي الناصفي للشعر القديم هناك مفهوم الرمز الذي هو عنده **(نوع من التعبير غير المباشر لا يسمي الشيء باسمه، بل يتجنب فيه الوصف المباشر، من أجل أن يخفيه أو يظهره بطريقة لافتة، الأرجح أن الرمز يظهر الشيء ويخفيه معا في وقت واحد...)** [(1)].

فاللغة الشعرية ذات طبيعة خاصة لما تحبل به من معاني عميقة وذات اختلاف دلالي كبير، لهذا نجد الشاعر يركب الرمز لتضمين معانيه الأبعاد النفسية التي يعيشها دون أن يصرح بها مباشرة ؛ لأن من شأن التصريح بها أن يسقط القصيدة في التقريرية والمباشرة.

وحيث إن الشعر هو ذو طبيعة ترميزية تكتسب فيه المعاني صفة الخفاء والتواري عن كشف المعنى المباشر، فإن حضور الرمز فيه يكون حضورا تأسيسا وتكميليا، فهو عنصر تأسيسي لأنه يقف وراء بناء

---

(1) دراسة الأدب العربي، ص 131.

النص من الداخل، أي من بنياته التكوينية المشكلة له، وتكميلي لأنه يسهم في صياغة البناء الفني للنص ويساعد الشاعر على إضفاء التميز على لغته بحيث تصبح ذات إيحاءات مختلفة.

عندما نقول إن للرمز طابعا تكوينيا، فهذا يعني أن حضوره في بنية النص لا يقل أهمية عن حضور باقي المكونات الأخرى، كالصورة، والإيقاع، وكافة العناصر التي لا يمكن للنص الشعري أن يكون له وجود مادي إلا بواسطتها. لكن يجب التنبيه هنا إلى أن حضور الرمز في الشعر يكشف عن وجود علاقة عضوية بينه وبين نفسية الشاعر، لذلك انكب داسوا الشعر من الوجهة النفسية على تحليل أبعاد ودلالات الرموز من خلال ربطها بما تحيل عليه في الواقع الشخصي للشاعر، بما في ذلك سيرته الذاتية والأحداث الرئيسية التي أثرت في رؤيته للحياة.

لكن ناصفا لا يؤمن بهذه العلاقة المفتعلة بين الرمز وحياة الشاعر، لأن ذلك يعني إفراغه من المضمون الإنساني العام الذي يشمل عليه، وتخصيصا له في سياق مرتبط بحياة الفرد دون الجماعة... وبما أن الرمز هو ذو طبيعة إنسانية جمعية فإن التعبير به عن مشكلات الحياة الفردية، هو إلى حد ما تحديد لعمله وتقليص لصلاحياته.

إن طبيعة الرمز ومكوناته التعبيرية تتعالى عن كل ما هو فردي لتعبر بنوع من التمويه والإيحاء عن هموم وجدانية مشتركة، أو قضايا إنسانية ذات طابع عام. لهذا يقيم الرمز علاقات معقدة، وينسج روابط غير متوقعة، ويشتغل على ما هو عقلي تارة وغير عقلي تارة أخرى، ولهذه الأسباب يرى ناصف أن انتفاء الصورة النمطية للرمز وتعدد مصادره يجعله (**... يواجه تجارب فردية مختلفة بحيث يعني عند هذا السامع ما يعنيه عند ذاك الآخر. كل هذا معناه أن الرمز أو المعنى الرمزي لا ينبع من طبقة مفردة، ولا يتحرك في مستوى واحد من مستويات الذات، ولا يمكن أن يكون إلا شيئا مثقلا متأصلا ذا جذور لا يعرف بتمامها القارئ أو المؤلف...**)[1].

نستنتج من هذا أن تلقي الرمز على مستوى البناء الشعري، يجب أن يُنظر إليه من زاوية تداخل الأفكار والدلالات التي يحملها، وليس من زاوية عملية الإخفاء التي قد تبدو للقارئ العادي أنه يقوم بها. فالرمز لا يخفي شيئا معلوما، ولا يمكنه أن يقوم بوظيفة التستر على الدلالات التي قد تبدو واضحة أو معلومة، ولكن يمكن أن يعبر عن تشابك السياقات التي تندرج فيها فكرته الرئيسية. من هذا المنطلق يؤكد ناصف أن الخاصية الأولى للرمز هي الالتباس وليس السرية أو الغموض.

إن التباس الرمز بسبب تداخل مساقاته الدلالية وتشابكها هو ما ينبغي التفطن له أثناء تلقي القصيدة القديمة. وهذا يجد ما يبرره في العمل الحقيقي الذي يقوم به المؤول.

---

(1) نفسه، ص: 132.

إن قارئ النص ينبغي أن يواجه في رموزه الإبهام والغموض، لا التستر والإخفاء، بحيث يقيم الرمز بينه وبين متقبله مسافات من التباعد والإلتواء، تدفعه إلى اختيار الطريق الشاق والصعب، بدل القريب والسهل. وقد سبق أن أشرنا إلى أن مفهوم القراءة عند ناصف عمل شاق ومريب يحتاج القارئ فيه إلى الصبر على ما يكابده من معاناة.

إن التباس الرمز والتواءه يتيح إمكانية تعدد التفسيرات، وهذا بدوره يسهم في إثراء تجربة القراءة ويغذيها بإمكانات جديدة لا تتاح للقارئ المتسرع أو المتلهف للقبض على المعنى الجاهز. لهذا يقر التصور الناصفي أن الرمز وسيلة لاشتغال القارئ على مستويات رحبة ومختلفة، لا تقف عند حدود العادي المألوف بل تتعداه إلى الممكن والمحتمل.

لهذا ومن هذا الفهم، يعارض ناصف مسألة الوقوف على الجوانب الخفية التي زعم بعض المحدثين أن الرمز يكتفي فقط برصدها، فالإخفاء ليس من وظيفة الرمز ولا يحق لأي كان أن يعتبره مجرد آلة تقليدية لا تعمل سوى على إخفاء ما هو ظاهر. كما أن الاكتفاء بالبحث عن الخفي داخل تخوم المعنى الرمزي سيؤدي لا محالة إلى السقوط في التقريرية والمباشرة، وهذا بالذات ما سيأخذ عليه ناصف المنهج النفسي من حيث (**إن التحليل النفسي غدًا فكرة الإخفاء، حتى أصبح اعتبار الأعمال الأدبية ضربا من الأحابيل أمرا مشروعا في نظر كثيرين. وأخذ الدارسون يبحثون عن صدى الإخفاء في أعمال تبدو في الظاهر قاصدة ومباشرة. ومن الناس من يفسر الإخفاء أو الرموز باعتبارها علامات مجردة تقليدية جافة، ولكن هذا تزييف ينبغي أن يقاوم...**)[1].

على أن التباس الرمز وغموضه، ينبغي ألا يفسر على أنه وجه من وجوه الإفراط في تعقيد وضوح الدلالة في النص، فليس الرمز وسيلة للإحالة على المستحيل، أو تجسيد لما يتنافى والمقتضيات العقلية لعملية التلقي، بل إنه وسيلة لولوج معنى النص من بابه الخفي وليس المعلن. ذلك أن العمل الأدبي ينطوي على أكثر من معنى، وربما – كما يرى ناصف – لا يكون أحد المعاني مرتبطا بالحقيقة التي يحملها الشاعر في ذهنه حول ذلك المعنى، لأن مثل هذه التفسيرات تعكس إلى حد كبير عدم قدرة القارئ على تمثل مفهوم الرمز ووظيفته في النص الشعري.

يناقش ناصف الرمز من زاوية قدرته على تحمل الإلتواءات الدلالية الممكنة في النص، لا من زاوية السقوط به في المباشرة والتقريرية، أو إخضاعه إلى التفسيرات الغريزية المعبرة عن الجانب الجنسي فقط، وهذه أيضا إحدى الاعتراضات التي يأخذ بها ناصف المنهج النفسي عند المحدثين.

(1) دراسة الأدب العربي، ص: 133.

لا شيء يقول ناصف، يحملنا على اعتبار الرموز جنسية فقط، فقد اعتبر فرويد أن الرمز وسيلة للإفراغ الجنسي لكن (**لا شيء في هذا التحليل يحملنا على أن نجعل الرموز جنسية دائما، وأن نظن أن كل شيء رمز لأعضاء التناسل أو موقف أوديب أو صورة الأم...**)[1].

إن الارتكاز على الجانب الغريزي تحريف لحمولة الرمز ودلالته في السياق الذي يعبر عنه وهو أيضا محاولة لإقتلاعه من جذوره الاجتماعية والتاريخية.

3- النص وشخصية صاحبه:

يفترض التلقي الناصفي للشعر القديم، طرح مجموعة من القضايا التي تدخل في صميم الشعر، وتندرج ضمن المناقشات الأكثر تداولا بين المحدثين، ومنها علاوة على قضية التباس الرمز، قضية العلاقة بين الشعر وحياة صاحبه.

وليس خافيا إذا قلنا إن هذه القضية هي من القضايا المحورية في التلقي النفسي، لأنها أساس كل التصورات التي انبنت حولها قضية الإبداع بصفة عامة.

فالخلق الفني منظورا إليه من وجهة نظر نفسية، هو نتاج حياة الفنان المليئة بالاهتزازات والمثبطات، وقد رأينا سابقا أن المنهج النفسي يرى في الإبداع الشعري وسيلة لتفريغ كل المشاعر التي يحس بها الشاعر، أي أنه أداة للتنفيس عن الإحباطات التي يعيشها، كما أنه وسيلة لإيصال هذه المشاعر إلى المتلقي لأن (**الأدب صورة نفسية لشخصية الشاعر أو الأديب، فالتنفيس والتوصيل دافعان متلازمان. وشرطان ضروريان لبروز الفن ولا يُغْنِي أولهما عن ثانيهما: رغبة الفنان في أن ينفس عن عاطفته، ورغبته في أن يضع هذا التنفيس في صورة تثير في كل ما يتلقاها نظير عاطفته**)[2].

إن القول بوجود علاقة بين النص وشخصية صاحبه – يقول ناصف – يستلزم القول بوجود علاقة ميكانيكية تربط بين الطرفين، كما يستدعي أيضا الأخذ بوجود علاقة سببية وحيدة بين الإبداع ومصدره النفسي/ الشخصي وهذا لا يتم إلا بإقصاء تام لباقي المصادر الأخرى: المجتمع/ الفرد/ الفن نفسه.

يرى ناصف إذن، أن الشعر ليس مرآة تعكس نفسية صاحبه، فلا علاقة بين الطرفين سوى كون الشاعر يقوم بالتعبير بشعره عن معاني مختلفة المصادر ومتباينة الجذور.

---

(1) نفسه، ص 134.

(2) المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، دراسة زين الدين المختاري: ص 31 منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 1998.

فالقارئ/ المؤول للنص الشعري، يجب أن ينطلق من هذه الفرضية التي ترى في وجود الشاعر وجودا سببيا وماديا لفعل الكتابة الشعرية فقط، أي أن الشاعر لا يقوم إلا بفعل الكتابة، دون القول بوقوفه وراء إنتاجها الدلالي.

وعلى هذا الأساس، يرفض ناصف تفسير النص من منطلق البحث عن أسرار الشاعر الشخصية، أو عن نواياه الذهنية، لأن تجربة الشاعر الحياتية يمكن أن تكون موضوع القصيدة كما يمكن أن تكون على النقيض التام منه. وفي هذه الحالة لا يمكن الارتهان إلى المنهج النفسي في التلقي الشعري ما دام الموضوع/ الأنا الشاعر وتجربتها، غير موجود.

1.3- فكرة التعويض:

ولا يكتفي ناصف برفض فكرة الربط بين شخصية الشاعر وشعره، بل يحلل مجموعة من القضايا النظرية التي ارتبطت بمنهج علم النفس وساعدت إلى حد بعيد على تزكية الصلة بينهما، ومنها قضية 'التعويض' التي يستدل بها النقاد للتدليل على صحة مقولة الربط بينهما. فقد رأى الدكتور محمد النويهي أن شعر أبي نواس في الخمرة هو تعويض عن شذوذه الجنسي لأن القارئ عنده **(يستطيع أن يستكشف الرابطة بين شعره الخمري وشذوذه الجنسي، وهي رابطة تشرحها هذه الكلمة الواحدة 'التعويض' بالمعنى النفساني الدقيق الذي يستعمل فيه هذا الاصطلاح...)** [1].

فكل أبيات أبي نواس عند هذا الناقد هي إسقاطات جنسية لا شعورية تعكس تخيلاته الشهوانية، وتبرز حدة اهتزاز شخصيته غير السوية والتي وجدت ملاذها في الخمرة التي استلهمت كافة طاقته الإبداعية.

إن القول بأن الشعر هو تعويض للشاعر عن حرمانه الجنسي أو الأمومي – يقول ناصف – هو قول يسيء إلى فهم النص الشعري، ولا يساعد القارئ على تمثل دلالته في ضوء معرفته الجمالية به – بما هو معطى فني وجمالي–، ذلك أن الاهتمام بدلالات التعويض ستدفع هذا القارئ إلى الاهتمام بالشاعر عوض الشعر، وسيؤدي ذلك إلى فهم نفسية الشاعر بدلا من فهم دلالات شعره. فـ **(هذا التعويض يتجه بنا إلى داخل نفس أبي نواس المليئة بالحرمان، ولو نظرنا إلى الشعر، وأغفلنا حاجة أبي نواس الحقيقية إلى حنان أمه لكان بوسعنا أن نلاحظ – مثلا – المفارقة الضمنية بين طفل ضعيف وإنسان معتد بقوته وجسارته على الخمر (...) حقا إننا لا نرى هذه المفارقة في ظل أفكارنا السابقة عن حياة الشاعر.. أما هذه المفارقة فتتضمن – في حقيقتها – تعاليا على الحالة النفسية المزعومة..)** [2].

(1) نفسية ابن نواس: د. محمد النويهي، ص: 91 – 92، دار الفكر الطبعة 2، 1970.

(2) دراسة الأدب العربي، ص: 155.

وتفسير ذلك هو أن الوقوف على معاني النص الشعري لا يكون بالوقوف على مظاهر الحرمان النفسي الذي عانى منه الشاعر، وعبر عنه في شعره لأن ذلك من شأنه أن يحرمنا – علاوة على ما أشرنا إليه سابقا – من متعة الوقوف على الجمالية الفنية للنص من حيث هو بنية فنية تفرز مظاهرها الأدبية بعيدا عن عقد الشاعر النفسية، وبالتالي فإن وسيلة التقاط وتذوق هذه الفنية المتجذرة في ثنايا النص تتأتى للقارئ الذي يجمع في حسن قراءته ؛ بين خبرته الجمالية والنفسية، وبين تبصره الفني والجمالي وكلها مقدمات وآليات ضرورية للانفتاح على النص المتعدد دلاليا وفنيا. ذلك أن (**العناية بفكرة التعويض جعلتنا نقرأ في الأبيات قضية واحدة...**) [1].

الواقع أنه ثمة ما يؤكد رجاحة رأي الدكتور مصطفى ناصف في هذه الفكرة بالذات وذلك انطلاقا من تجربة القراءة ذاتها، فالقارئ النفسي يسعى إلى إيجاد ما يبرر مشروعية منهجيته في كل ما يجده بين بيده، ولا أدل على ذلك من محاولة الدكتور محمد النويهي الذي حرص كثيرا في تلقيه شعر أبي نواس على استجلاء مضامين الخلل النفسي الذي أصيب به الشاعر، فجاءت – حسب رأي النويهي – كل قصائده تعبيرا عن فكرة التعويض التي التمس بها هذا الشاعر التعبير عن معاناته وشذوذه. لكن الأمر عند ناصف يختلف تماما إذ لا يجب تحويل جوهر الشعر للقيام بدور الْمُنَفِّس عن الآلام النفسية التي قد يعيشها بعض الشعراء، فهذا ليس هو دوره الحقيقي ولا ينبغي أن يكون كذلك.

فالشعر في المنظور الناصفي ليس وسيلة لتفريغ المكبوتات الجنسية أو الاجتماعية، التي يعتبرها التحليل النفسي محفزات رئيسية، وعوامل إلهام هامة لدى الشعراء. وهناك عدة مبررات تسوغ رفض فكرة الربط الآلي بين الشعر بما هو كيان فني إبداعي/ جمالي، وبين نفسية صاحبه بما هي – في المنظور النفسي – مخزن الترسبات والعقد النفسية. ولعل أبرز هذه المبررات هو القول أن فكرة التعويض قد تكون أبين وأوضح في وسيلة تعبيرية أخرى غير الأداة الشعرية.

لكن ليس يعني هذا أن الشعر لا يعكس نفسية صاحبه ولا يعني أن لا صلة بين الشعر وصاحبه، بقدر ما يعني أن الشعر هو أكبر من صاحبه ولا يمكن أن يعبر فقط عن فكرة واحدة هي فكرة التعويض.

2.3- عاهة الشاعر:

وكما أن فكرة التعويض مرفوضة رفضا قطعيا في التصور الناصفي، فإن فكرة أخرى لا تقل أهمية عنها يجعلها ناصف من أولويات الأفكار التي يجب أن تُرَدَّ أثناء مقاربة النص الشعري القديم: وهي فكرة عاهة الشاعر.

---

(1) نفسه، ص 157.

فقد عرف بعض الشعراء القدامى عاهات عضوية لم تثنيهم عن الإجادة في إبداعاتهم الفنية، ولم تقف حائلة بينهم وبين الخلود الشعري. ومن هؤلاء الشاعر بشار بن برد الذي أثار زوبعة من الآراء حول تجديده الشعري، بحيث بقي هذا التجديد مثار أسئلة نقدية مختلفة طرحت من لدن القدماء والمحدثين.

فقد أثار المحدثون هذه القضية وكان أبرز من تناولها ذ. نجيب البهبيتي في كتابه **تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري** الذي رأى أن العاهة عند بشار تقف وقوفا كبيرا وراء غموض والتباس صوره الشعرية.

ويعلل ذ. البهبيتي رأيه بالقول إن الاعتماد على مجرد السمع في صياغة الصور من شأنه أن يخالف حقائق الأشياء كما هي في الواقع المرئي، وبالتالي فلا مجال للحديث عن تجديد اختياري عنده، بقدر ما يمكن الوقوف على تجديد أملته هذه العاهة المستديمة التي أصابت الشاعر. يعالج ناصف هذه المسألة من خلال موقف نقدي تحليلي يصف فيه هذه الآراء بالظالمة ويرى أن القول بذلك هو تجني في حق بشار وشعره (**ومن اجل ذلك ظُلِمَ شِعْرٌ كَثِيرٌ، وأي ظلم وخطأ أبلغ من أن يقال في بشار – مثلا – إن تجديده في الصياغة لم يكن تجديدا اختياريا، وإنما كان عنده ابن تلك العاهة التي فرضها عليه القدر فرضا لم يكن منه مهرب...**)[1].

وتتجلى المقاربة التحليلية لهذه القضية من خلال طرحه السؤال حول العلاقة بين العاهة والإبداع. فما الرابط بينهما؟ وما علاقة الغموض في الشعر بالآفة التي يمكن أن تصيب الشعراء؟

يجيب ناصف عن هذه الأسئلة من قاعدة عامة، هي ضرورة الفصل بين الشعر وشخصية صاحبه، وهذا تأكيد لما سبق أن ناقشناه بخصوص هذه القضية حيث أصبح من المؤكد أن الربط بينهما سيؤدي إلى طريق مليء بالتناقضات والأخطاء، سواء على المستوى المفاهيمي أو على المستوى المنهجي. فعلى الصعيد الأول لم يثبت في تاريخ النقد الأدبي إن كان الغموض ابن إحدى الآفات التي يصاب بها الشعراء؛ إذ لا علاقة بين الغموض كظاهرة تعبيرية فنية بمشكلة عضوية يعيشها الشاعر. أما على الصعيد الثاني فإن الإجراء الذي يتوخى الربط الآلي بين الصور الشعرية وبين أمراض أصحابها، أو نقص تكوينهم، إجراء غير منهجي ولا يؤدي إلى أي نتيجة.

إن الغموض في الشعر يقول ناصف، ظاهرة فنية إيجابية تسمح للقارئ بممارسة التأويل في أجلى وأعمق أبعاده، وبما هو كذلك، فإن النظر إليه ينبغي أن يكون من باب فتحه آفاق التعدد في الفهم والقراءات، وليس من باب ارتباطه بأي معضلة مرضية خارجية. فمن باب الخطأ في الاستنتاج. (**إذا اعتقد أن الغموض نشأ عن العجز الطبيعي الذي أصاب الشاعر. ويصبح الغموض، إذن ابن تلك الآفة القاسية، نكرهه كما نكرهها، وننظر إلى الوضوح فنجد فيه العين المبصرة التي أعانت عليه. فنحن إذن نطل من واقع**

(1) دراسة الأدب العربي، ص: 165.

الشاعر وحرمانه على شعره وهذا هو الطريق المشبع بالزلل: فشعر بشار لا يمكن أن يفهم ما دمنا نظن أنه يعكس ظروف صاحبه العضوية)[1].

ولا يكتفي ناصف للتدليل على خطأ تصور بعض المحدثين حول هذه القضية، بل يقدم دليلا على وجود الغموض في الصورة عند كثير من الشعراء المبصرين، وبالتالي فإن هذه الإجراء القسري القاضي بالربط بين العاهة والغموض، لا يستقيم مع منطق الخلق وإرادة الإبداع.

على أن القول باستقامة ووضوح الصور التشبيهية، رهين بنهوضها على الواقع المرئي للأشياء، لا يمكن أن يكون في النظر الناصفي إلا قولاً مردوداً على صاحبه. لأن التشبيه لا يقوم على الرؤية البصرية للأشياء ضرورة. فالصورة في الشعر: تَخْلُقُ من العناصر المحسوسة صُورَةً غيرَ محسوسةٍ أي صوراً فكرية يمكن لأي كان – سواء كان ذا عاهة أو لم يكن – أن يتخيلها على المستوى الذهني من خلال تمثل عناصرها على المستوى القيمي أو المعنوي.

إن تلقي شعر بشار ينبغي أن يتم من خلال فهم نمط العلاقة التي يقيمها هذا الشاعر بين مكونات وعناصر صوره لأن (**الشعراء يختلفون في مناهجهم، منهم من يهتم بالعلاقات التي تنتمي إلى حاسة واحدة، ومنهم من يحتفل بتبادل الحواس وتفاعلها مثل بشار. وما ينبغي أن يحمل تأثير الحواس بعضها في بعض محمل الضعف أو الغموض الذي لم يجد بشار بدا منه**)[2].

يدرك ناصف أن مقاربة شعر بشار تنبني على فهم نوع العلاقات التي يقيمها الشاعر بين أجزاء صوره، وهي علاقات تفاعلية يقيمها عن طريق تمثل قيمها وحمولاتها المعنوية، ولا دخل هنا لحاسة البصر، لأن الصورة لا تتشبث بالمحسوس بل تتجاوزه إلى مستوى ما ينتجه من تفاعل، أي ما يترتب عنه من اختلافات دلالية.

من البديهي أن يختلف الشعراء فيما بينهم على مستوى بناء الصور الشعرية، كما أنه من الجائز أن يختار كل شاعر ما يلائمه من أدوات تعبيرية، لكن ليس من الطبيعي أن يحاكم شعر الشاعر بناء على عاهة لا دخل له في وجودها. وبالتالي فقد ظلم البهبيتي بشارا عندما احتكم إلى عاهته وحاكمه من خلالها، ناهيك عن أن إرجاع جودة الشعر دائما إلى البساطة والوضوح أمر لا يستقيم مع منطق الإبداع الشعري.

إن تسوية العلاقة بين النص وشخصية صاحبه عمل يتنافى مع منطق التلقي الناصفي لأنه يؤدي بالقارئ إلى البحث في شؤون الذات أكثر من البحث في مكامن الجمال في النص. فالنص الشعري يجب أن ينأى بنفسه عن مكبوتات صاحبه وعاهاته العضوية والنفسية، لأن طبيعته الإبداعية تتعارض مع كافة الإسقاطات التي يسعى الناقد النفسي الكشف عنها.

---

(1) نفسه، ص: 167.

(2) نفسه

وإذا كان التلقي الناصفي يستبعد كل هذا وذاك من أفقه النقدي، فإن هذا يوضح بجلاء انفتاحه على القارئ، بإعطائه المجال الرحب لممارسة قراءاته المتعددة للنص انطلاقا مما أشرنا إليه سابقا من تجربته الخاصة وخبرته السيكولوجية التي لا تتعارض وتجربة النص ذاته.

4- تجربة القارئ وخبرته السيكولوجية:

يشدد ناصف على أن المعنى الذي يمكن استشفافه من النص هو حصيلة تفاعل بين تجربتين اثنتين هما: تجربة القارئ وتجربة النص، فقد رأينا من قبل أن التجربة التي يمكن أن يمر منها القارئ تتماهى مع تجربة النص، ويمكن أن ينتج عن هذا التماهي ما يمكن به إضاءة فعل القراءة. وهذا ينسجم إلى حد كبير مع أطروحات التلقي الحديثة سواء في بعدها النفسي المنهجي أو باقي مختلف الاتجاهات النقدية والفلسفية.

ففي البعد الأول يمكن القول بأن التفسير النفسي أمد حقل التلقي بمقولات التحليل المفاهيمي والمنهجي وعلى رأس هذه المقولات مفهوم الخبرة السيكولوجية.

وتعني الخبرة السيكولوجية اكتساب القدرة على القراءة المنبثقة من ما عاشته الذات من أحداث مشابهة بتلك التي يعبر عنها الشاعر، إنها بتعبير آخر حصيلة ما استجمعته الأحاسيس من تصورات حول تجربة الذات القارئة، وما أمدته هذه الأحاسيس للوعي المدرك للنص من معاني إضافية. أما البعد الثاني/ الفلسفي فيتجلى في كون الخبرة السيكولوجية تعكس حضور الوعي الدائم في الحدث الإبداعي، وهذا ما يتوافق مع التوجه الفينومينولوجي الذي سبق وأشرنا إليه في معرض حديثنا عن الأصول الفلسفية لنظرية التلقي، حيث أكدنا على أن تلقي النص الشعري من منظور ظاهراتي يعكس بشكل مباشر حضور الوعي في حدث الإبداع من خلال مفهوم الخبرة لأن (**الفينومينولوجيا أكدت على مسألة حضور الوعي الذي ينمو بشكل مستمر من خلال قراءة دائمة للشعر والشعراء، ولهذا ومن أجل الاستفادة المطلقة من هذا الحضور، يجب أن يعايش القارئ من جديد الحدث الإبداعي...**)[1].

يحذر ناصف من التفسيرات النفسية الناقصة التي لا تولي أهمية إلى مسألة التجربة في فعل القراءة، وتنتقد القراءات التي تقوم على أساس المعالجة الجنسية للظاهرة الأدبية، لأن هذه الأمور في نظره لا تدعم نشاط ودينامية القارئ في النص، بل تكرس إسرافا في تبسيط مضامينه، وهذا ما يرفضه.

---

(1) باشلار بين التحليل النفسي والمنهج الظاهراتي/ أو البحث عن رؤية نقدية جديدة بوخليط سعيد/ ص 101 مجلة فكر ونقد عدد 21 شتنبر 1999.

5- حركية الإبداع:

ينطوي النص الشعري بما هو نص إبداعي على حركية ذاتية مغلقة لا علاقة لها بما هو خارجي سواء كان الأمر واقعا اجتماعيا أو ظرفا نفسيا. ويعني هذا أن النص هو صاحب السبق في خلق قيمه، ورموزه، مرتكزا في ذلك على سيرورته الإنتاجية وتاريخه الفني. وقد رأينا من قبل أن النص **(خطاب يحرك سائر النصوص ويغريها بأن تتقدم إليه. ولذلك كان تفهم النص تفهما للخطاب المتبادل بين النصوص)**[1]، وهذا يعني أن حركية النص هي محض ذاتية تقوم على مبدإ المحاورة الذي قال به من قبل. ويهمنا هنا أن نشير إلى أن التركيز على الطابع الذاتي لحركية النص هو رد مباشر على المحدثين الذين يسارعون إلى الربط بين النص وشخصية مبدعه.

إن النص الشعري في المنظور الناصفي يخضع لمنطق توليدي داخلي، فمن خلال المحاورة تتفجر داخله السياقات المتباينة وتتولد عن ذلك مجموعة من الأنساق الدلالية التي ترمز إلى أبعاد متجذرة في مختلف المستويات: اللاوعي الجمعي، الفلسفة، الفن، وكل ما يبتعد عن إجراءات الربط الساذجة بينه وبين مؤلفه. لكن هذا لا يعني اقتلاعه من الفضاء الخارجي الذي يعيش داخله فكل نص يولد في سياق محدد ولحظة زمنية معينة وفضاء واحد.

ولا يكتفي ناصف بالاستدلال بحركية النص الذاتية للتأكيد على عجز المنهج النفسي في قراءة النص الشعري، بل يقدم للقارئ مجموعة من الإثباتات البديهية التي إذا عرضناها على معيار المنطق وقفنا على صحتها: ومنها أن **(النقاد والاستاطيقيين يذكروننا – دائما – أن العمل الفني يبعد عن شخصية صاحبه. وإذا كان العمل الفني جميلا فليس معنى ذلك أن وراءه نفسا جميلة، وإن تاريخ حياة العظماء كثيرا ما يظهرهم صغارا من الناحية الخلقية في خارج مؤلفاتهم الممتازة التي تتسم وحدها بالعظمة...)**[2].

إن القيمة الجمالية تنبع من النص ذاته، أي من خصائصه النوعية الذاتية وما يحمله من المظاهر الفنية، ولا علاقة في ذلك لأي إضافات خارجية، وهذا ينسجم إلى حد كبير مع التوجه الاستاطيقي في الفهم الأدبي. حيث ينفي هذا التوجه أي علاقة بين الدلالة الإستاطيقية وبين البعد السيكولوجي للنص، وهذا ما سنخصصه بالدراسة والتحليل بعد مناقشتنا لآخر اتجاه نقدي في التلقي الناصفي هو الاتجاه البنيوي.

---

(1) محاورات مع النثر العربي، مجلة عالم المعرفة، عدد 218، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1997، ص: 10 – 11.

(2) دراسة الأدب العربي، ص: 140.

المبحث الرابع

تلقي النص الشعري القديم في ضوء المنهج البنيوي

يحضر التلقي البنيوي في النقد الأدبي العربي الحديث كعلامة على حداثة السؤال الذي طرحه النقاد العرب، وكمؤشر على انخراط الوعي النقدي في التيار الحداثي العصري، بما هو تيار إنساني شمولي ووليد الثورة على كل أشكال التقليد والمحافظة.

لقد مثل التلقي البنيوي ثورة على أنماط من التلقيات المختلفة التي ظلت حاضرة في الحقل النقدي العربي، حيث أثبت حضوره الجديد من خلال ما استمده من مقولات فكرية، وفلسفية، وأصول معرفية متنوعة. وكان حضوره بالثقافة العربية دليلا على اعتناق طريقة جديدة في تحليل النص الشعري القديم والحديث، مَثَّلَهُ تِيَارٌ كان هدفه العام هو: (**تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر. إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية، والسطحية، والشخصانية، إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية، الموضوعية، والشمولية، والجذرية في آن واحد...**)[1].

إن الجزئية والسطحية والشخصانية هي نفسها الأوصاف التي نُعت بها العقل العربي من قبل تيار الحداثة العربية المنفتحة على الآخر (الغرب)، فقد رأينا سابقا أن تحديث الوعي العربي ومنه (الوعي النقدي) رهين بجلب الثقافة المغايرة بمفاهيمها وآلياتها التحليلية، وهذا ما قام به مجموعة من النقاد الحداثيين العرب عبر ترجمة نصوص رواد الفكر البنيوي المعاصر ومحاولة تطبيق ما فهموه منها على النصوص الشعرية القديمة، وكان أبرز من قام بهذا العمل الناقد السوري كمال أبو ديب.

ولسنا الآن بصدد طرح السؤال هل استوعب الناقد العربي الحداثي كافة مفاهيم النظرية البنيوية حتى يقوم بتطبيق بنودها على شعرنا القديم. فالسياق لا يسمح لنا بخوض غمار البحث في مضمون الفهم النظري والتطبيقي لكل ناقد على حدة، لكننا نكتفي بإلقاء نظرة سريعة على ثلاث نماذج رصينة في الميدان واحد نظري والثاني تطبيقي والثالث جمع بين الحسنين.

---

(1) جدلية الخفاء والتجلي: كمال أبو ديب، ص 8.

1- التلقي البنيوي في الثقافة العربية الحديثة.

1.1- نظرية البنائية في النقد الأدبي[1]:

كتاب نظري بامتياز، ينطوي على قسمين اثنين يعرض فيها الكاتب صلاح فضل إلى كل ما يتعلق بالبنية من حيث المفهوم والأصول وأشكال التعالق مع باقي المعارف الأخرى كعلم الاجتماع، والتاريخ، وعلم النفس، والسيميولوجيا، وهو بذلك يعتبر كتابا نظريا لأنه أولى اهتمامه للبحث في كل ما يرتبط بالبنيوية على كافة مستوياتها المعرفية.

ففي القسم الأول ينطلق الكاتب من تحديد أولي لأصول البنائية، محددا إياها في مدرسة جنيف، ومدرسة براك اللغوية، والمدرسة الشكلية الروسية، وبعض المدارس الأخرى كمدرسة كوبنهاكن، والمدرسة الأمريكية. ثم ينتقل إلى إبراز قوام النظرية ومشاكلها والقوانين التي تعتمد عليها وكذا خصائصها: متسائلا هل البنية منهج أم مذهب؟. بعد ذلك يطرح الناقد مشكلة توظيف البنية في العلوم الإنسانية ومنها الأنثروبولوجية والأسطورة والحكاية وعلم الاجتماع، طارحا في نفس الوقت مشكلة العلاقة بين البنية والتاريخ. أما القسم الثاني فقد خصصه للبحث عن العلاقة بين البنية والأدب وبصفة خاصة "مجال النقد الأدبي"، حيث طرح فيه كافة المشكلات التي تُطرح جراء تطبيق البنيوية على المستويات المتعددة للأدب. وهكذا وبعد مناقشة "شروط النقد البنيوي" ينتقل إلى تحليل "لغة الشعر" مستعرضا وجهة نظر البنيوية حول الصورة الشعرية عامة والأسلوب الشعري خاصة. كما ينتقل إلى تحليل المقاربة البنيوية للقصة، من حيث نظام الأحداث والراوي ومشكلة الزمن المقالي والتاريخي، مختتما كتابه بالحديث عن البنيوية والسميولوجيا.

إذن وبالنظر إلى طبيعة الكتاب ومضامينه يتبين أنه كتاب يختص بالبحث في الجوانب النظرية والمفاهيمية للبنيوية، بحيث ابتعد عن الجانب التطبيقي إلا فيما دعت إليه الضرورة.

والدليل على ذلك هو إفراده حيزا هاما لتحليل مفهوم البنية لغة واصطلاحا والتعريف بخصائصها ونشاطها ومجالاتها، ففي محاولة للتعريف بمفهوم البنية يخلص إلى أنه **(ربما كان تعريف البنية عموما بأنها كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه، هو أبسط تعريف للبنية حتى الآن...)**[2] ناهيك عن الخوض في تفاصيل المفهوم الاصطلاحي للكلمة مستعرضا في ذلك ثلاث خصائص هي: تعدد المعنى، والتوقف على السياق، والمرونة. أما ما يؤكد المنحى النظري للكتاب وبشكل واضح فهو عرضه بتفصيل لمبادئ "دوسوسير" - أحد أبرز مؤسسي التيار البنيوي –

---

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي: د.صلاح فضل، مكتبة الأنجلوالمصرية، الطبعة 2 أكتوبر 1977، ص:175.

(2) نفسه، ص: 176 / 177.

التي ساعدت على خلق التيار الفكري البنيوي ضمن التيارات الفكرية الأخرى، ومن هذه المبادئ حديثه عن الفرق بين اللغة والكلام، عن العلاقات السياقية والإيمائية، وقضية اعتباطية الرمز اللغوي.

2.1- جدلية الخفاء والتجلي: د. كمال أبو ديب[1]:

كتاب تطبيقي بامتياز؛ على الرغم من جاذبية بعض عناوين الفصول التي تحيل على الأجهزة المفاهيمية للنظرية البنيوية، وتحاول تفكيكها في أفق عرضها مذيلة بأمثلة شعرية مختلفة. ينطوي الكتاب على قسمين وستة فصول: القسم الأول يبحث في الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة، من زاوية تجاوز معطيات المنهج النفسي في تحليل الصورة إلى مدى جديد هو صعيد بنيتها الوجودية باعتبارها (**بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده...**)[2].

فعلى الرغم من الطابع النظري الخالص الذي تتسم به المعطيات التقديمية للكتاب، فإن الناقد لا يفتأ يقدم لمفاهيمه النماذج التطبيقية قصد الاستدلال والتأكيد على صحة المفهوم، وهذا ما يتراءى لنا في الصفحات 23، 26، 29، 31، 37.....

أما في ص51 فيعرض قصيدة كاملة يقوم بدراسة صورها وفق المفاهيم التي أوردها، وينطبق هذا أيضا على الفصل الرابع الذي خصصه لدراسة الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي، دراسة رقمية رياضية، وهو عمل ينسجم إلى حد بعيد مع عمل الناقد البنيوي من حيث الارتكاز على الميدان التطبيقي أكثر، وهذا ما يختاره أبو ديب في هذا الفصل حيث تهيمن النماذج التطبيقية كثيرا على متن الفصل في نماذج مختلفة الأجناس الأدبية فمن: أغنية إفريقية ص 110 إلى دراسة حكايات الأطفال ص 114 إلى نموذج من رباعيات الخيام ص 134 إلى نماذج من الأغاني الشعبية ص 136 وكل هذا يوحي إلى قارئ الكتاب أنه بصدد كتاب تطبيقي بالدرجة الأولى.

على أن ما يؤكد المنحى التطبيقي للكتاب بشكل جلي هو نزوعه في القسم الثاني إلى دراسة نماذج شعرية مختلفة، دراسة تطبيقية وفق التصورات التي أقرها بالقسم الأول، ولعل أبرز نموذج تطبيقي يقوم الناقد بدراسته هو قصيدة أبو تمام في مدح المعتصم حيث يفرد لها حيزا كبيرا من الدراسة والتحليل في هذا القسم.

---

(1) جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط.8، 1984، ص: 21.

(2) جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، ص: 21.

3.1- أسرار النص: مقاربة بنيوية منفتحة: د. محمد الواسطي[1]:

إذا كان الكتاب الأول ذا طابع نظري والثاني ذا طابع تطبيقي ؛ فإن الكتاب الثالث "أسرار النص نجح في الجمع بين الجانبين من حيث تقسيم صاحبه هذا
المشروع إلى بابين الباب الأول نظري والثاني تطبيقي.

وهكذا اختص الباب الأول بدارسة المنهج البنيوي على المستوى النظري من خلال فصلين اثنين؛ الأول حدد فيه روافد المنهج البنيوي متمثلة في الرافد اللساني والرافد الشكلي، والرافد الفلسفي، واقفا على سيرورتهم التاريخية والمعرفية ومحللا بعض المفاهيم التي اقترنت بهم كمفهوم العلامة (الرافد اللساني) ومفهوم الجمالية (الرافد الشكلي) مذكرا في آخر الفصل بأنواع البنيوية (البنيوية اللغوية، البنيوية الأدبية).

أما الفصل الثاني فهو عبارة عن "مقاربة للبنيوية في النقد الأدبي" وفيه بدا المؤلف أكثر ارتباطا بالجانب النظري في المنهج، حيث اختار مناقشة أحد أبرز المفاهيم النظرية للبنيوية ألا وهو مفهوم البنية نفسه، التي هي **(ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها، والنظام الذي تتخذه...)** [2] أي أن البنية هي عبارة عن كل من العلاقات الرئيسية والثانوية يحكمها نظام ما يساهم في تثبيت التماسك بين مكوناتها. بعد ذلك ينتقل المؤلف إلى رصد الخطوات الإجرائية للنظرية البنيوية، والقواعد المتبعة في مقاربة النص الأدبي وهي: تحديد البنية، عزل البنية، تحليل البنية، تركيب البنية، وكلها خطوات يناقشها على المستوى النظري فقط. أما الباب الثاني فقد جعله المؤلف خاصا بالمنهج البنيوي على المستوى التطبيقي حيث خصص الفصل الأول لتحليل قصيدة "رحلة إلى خمار" لأبي نواس، والفصل الثاني لتحليل قصيدة "فتح عمورية" لأبي تمام تحليلا شاملا طبق فيه جميع المقتضيات النظرية التي أثارها في الباب الأول.

2- مفاهيم البنيوية:

1.2- البنيـــــــة:

ما يهمنا هنا في تتبع هذه المشاريع الثلاث هو فهم نوعية الحضور الذي يحظى به المنهج البنيوي في النقد العربي الحديث، لتحديد درجات فهم المحدثين له ومدى قدرتهم على تمثل كافة مقتضياته، حتى يتسنى لنا الانتقال إلى تحليل موقف مصطفى ناصف من البنيوية عامة ومنهجها خاصة. ومما يلاحظ في هذا الإطار أن جل هؤلاء المحدثين لهم نفس التمثل الذي يحملون حول مفهوم البنية ذاته. فقد وجدنا قبل قليل

---

(1) أسرار النص: دراسة بنيوية منفتحة د. محمد الواسطي، الطبعة 1 ماي 2003، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب.

(2) نفسه، ص: 41.

أن الدكتور محمد الواسطي يعتبرها كلا يحتوي على علاقات، وعناصر مترابطة فيما بينها، يحكمها نظام يؤشر على نوع من التوازن في تفاعل العناصر المكونة لها، وعلى هذا الأساس (**فإن البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما؛ والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها، والنظام الذي تتخذه. ويكشف هذا التحليل عن كل من العلاقات الجوهرية والثانوية، معتبرا أن النوع الأول هو الذي يكون البنية التي تعد هيكل الشيء الأساسي أو التصميم الذي أقيم طبقا له، والذي يمكن الوصول إليه واكتشافه في أشياء أخرى شبيهة...**)[1].

وأما الدكتورة يمنى العيد – كواحدة من رواد المنهج البنيوي – في النقد العربي الحديث فهي تضيف إلى هذا التعريف، قضية إمكانية انتفاء التماسك بين العناصر المكونة أو الظواهر المنسجة للبنية وذلك جراء سقوط أو انهزام عنصر على حساب آخر، أي أن البنية قابلة للتعرض إلى الترجرج والاهتزاز خصوصا في مرحلة تكونها لهذا ففي هذه المرحلة: (**تعاني البنية تفككا. يختل نظام الحركة بين عناصرها يترجرج النسق. التفكك هو تعرض عنصر للسقوط أو هو سقوطه، انهدام عنصر يترك مكانه لعنصر آخر يجيء. ثم تستعيد البنية، بعد سقوط العنصر، ومجيء غيره توازنها فتعمل وفق نظامها ويتجلى نسقها من جديد..**)[2].

ولم ينف الدكتور صلاح فضل قابلية التفكك بين العناصر الداخلية للبنية وإمكانية انهيارها ككل متماسك، لهذا يضيف إلى التعاريف السابقة فكرة (**التضامن بين الأجزاء، وهي فكرة منظورا إليها ضمنا في التعريف الأول لأن المبنى ينهار إن لم يكن هناك تضامن مع أجزائه...**)[3]. لهذا نجد أن جل الدارسين المحدثين للبنيوية قد بنوا تمثلاتهم لها على أساس أنها كل متماسك ينهض على مجموعة من العناصر المتفاعلة بينها، المتضامنة بين أجزائها، وعلى هذا الأساس الهيكلي العام تقام البنيوية كنظرية في النقد الأدبي.

2.2- النســـــــق:

أما إذا انتقلنا إلى مفهوم النسق فإننا نلاحظ أنه لا يقل أهمية عن المفهوم الأول، إن لم نقل إنه الضامن الفعلي للوجود النظامي للبنية، فلا بنية بدون نسق يحكم عناصرها الداخلية ومكوناتها الذاتية، علاوة على ذلك يقوم النسق بدور الحفاظ على النمو المتوازن والتفاعل المستمر للمكونات المشكلة للبنية.

لهذا نستطيع أن نقول إن النسق له بُعد وظيفي داخل البنية، يتجلى في تحديده لموقع كل عنصر على حدة داخل شبكتها، ناهيك عن تحديده لوظيفة كل عنصر إزاء باقي العناصر، وبالتالي فإن للنسق

---

(1) نفسه.

(2) في معرفة النص: يمنى العيد، ص: 33.

(3) النظرية البنائية: د. صلاح فضل، ص: 176.

فاعلية هامة في نمو النص/ القصيدة كبنية دالة. لهذا فالقيام (.... **بدراسة أولية لوظيفة الأنساق البنيوية: لا من حيث كونها دالة أو غير دالة وحسب. بل من حيث فاعليتها الكلية في البنية. ومن حيث علاقاتها بالتحديد بتنامي القصيدة ورؤياها الجوهرية...)** [1].

في ضوء ما سبق يتبين الطابع الوظيفي للنسق داخل البنية، ويبرز هذا المكون كعنصر بنائي هام داخل الكل - البنية - لا من حيث فاعليته التي أشرنا إليها سابقا، بل أيضا من خلال تثبيت نظام اللعبة داخل البنية. فكل عنصر يقوم بوظيفة ما داخل النظام العام الذي يطبع البنية، من حيث هي بناء ينهض وجوده على النظام ذاته، فالكل له موقعه ضمن العلاقات التي تحكمه. لهذا فإن استبدال عنصر بعنصر آخر لن يؤثر على النسق لأن (**هذا الاستبدال لا يغير شيئا في نظام اللعبة ولا يبدل في نسقها. ذلك أن العنصر ليس له قيمة بذاته بل بوجوده في هذا الكل، في هذه البنية، وفي نسقها هذا...)** [2].

3.2- العلامة:

يدخل مفهوم العلامة ضمن سلسلة المفاهيم التي تقعد للجهاز المفاهيمي النقدي للمنهج البنيوي باعتباره مفهوما يدل على نوع العلاقة بين الوحدات التعبيرية الدالة والمضامين التي تحملها هذه الوحدات والمرجعيات التي تحيل عليها.

ويعني هذا أن العلامة هي معطى لساني ينبني على ثنائية الدال والمدلول، فكل دال يحيل على مدلول خارجه، أو بالأحرى يشير إليه في سياق ثقافي، واجتماعي.. وقد أثيرت نقاشات عدة حول العلاقة بين الدال والمدلول فأقرت المدرسة اللسانية بقيادة دوسوسير على اعتباطية هذه العلاقة فما يحمله هذا الدال من مفهوم ليس هو بالضرورة ما يعبر به في باقي اللغات الأخرى، لأن ذلك مرتبط بالمواصفات الاجتماعية، والنفسية، والسياقات الثقافية التي تنبثق فيها الدوال. هكذا (**تكون العلاقة التي تربط العلامة بالشيء الذي تدل عليه علاقة اعتباطية، فالموضوع المحسوس والصورة لا يمثلان شيئا في حد ذاتهما، وإنما يمثلان فقط موضوعا خارجيا لا تجمعهما به أية صلة خاصة...)**[3].

في ضوء هذا نلاحظ أن العلاقة بين الدال والمدلول لا تتحدد إلا وفق ما اتفق عليه داخل سياق ثقافي محدد. ويدل هذا على نوع من الصرامة في ضبط العلامات/ اللغوية وما تحيل عليه، إذ لا يعني لفظ الاعتباطي الاختيار الحر للذات المتكلمة في بناء المفاهيم انطلاقا مما تختاره هي من "دوال". فليس للمتكلم الحق في تغيير ما تواضعت عليه الجماعة اللسانية من قوالب تعبيرية/ تواصلية، إلا إذا انتقل إلى مجموعة

(1) الأنساق والبنية: د. كمال أبو ديب، مجلة "فصول" العدد الرابع يوليوز 1981، المجلد 1.

(2) في معرفة النص، ص: 33.

(3) العلامة والرمز / هيجل/ دفاتر فلسفية العدد 5، ط. 2، 1998، دار توبقال للنشر، البيضاء.

أخرى وهذا يدل على أنه لا يوجد سبب أو رابطة طبيعية تجمع بين الدال والمدلول/ العلامة. نريد من وراء استعراض أهم مفاهيم النظرية البنيوية – اختصارا – إعطاء فكرة موجزة عن المنهج البنيوي، لفهم الموقف الناصفي منه من جهة ولتبيان أهميته في الدراسات النقدية المعاصرة.

فقد وجدنا من خلال هذه الإطلالة السريعة أن العمل بهذا المنهج بات لدى الكثير من المحدثين علامة على حداثة رؤيتهم النقدية، لهذا لم يتوانوا في التنويه بخطواته ونتائجه، وذلك للتأكيد على أن (**المنهج البنيوي أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفا من خصائص الشكل والظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام والمشترك، وإلى ما هو علمي وإلى ما هو منطقي...**) [1].

3- موقف ناصف من التلقي البنيوي:

بادئ ذي بدء يجب الإشارة إلى أن فهم ناصف للنظرية البنيوية يجب أن يُقرأ في ضوء القفزة النوعية التي عرفها جهازه المفاهيمي: أي من قارئ وجدناه قبل قليل يرد على المناهج النقدية التقليدية من خلال مفاهيم وأفكار مستمدة من وعي أقرب إلى الحداثة منه إلى منطق وروح تلك المناهج، إلى قارئ متشبع بمبادئ النقد الجديد المرتكزة على مفاهيم التأويل والفينومينولوجيا.

إنها الحلقة الأخيرة والمكتملة في فكر ناصف والتي كشف فيها عن اختياره الفلسفي واقتناعته بمقتضيات الفلسفة الظاهراتية والتأويل، وعليه فإن الحديث عن موقف ناصف من البنيوية هو في نفس الوقت خوض في ردهات هذه المفاهيم التي تتعارض في شكلها وجوهرها مع النظرية البنائية.

هكذا يَنْصُبُ ناصف العداء المطلق للبنيوية من منطلق نزوعها العلمي الصارم، واعتدادها بفكرة البنية، والنسق، والنظام، وخضوعها لمنطق الانغلاق الذاتي، وإيمانها بحتمية البداية والنهاية، واقتناعها بفكرة التقابلات الثنائية: الذات الموضوع/ الدال المدلول، وهي قناعات في النظر الناصفي تقتل روح التأويل وحركته وحريته في فهم النص.

نفهم مما سبق أن مجادلة ناصف ومعارضته للنظام البنيوي هي مجادلة المؤمن بحرية المؤول بانفتاح الذات على الموضوع واندماجها فيه بالشكل الذي يسمح لها بفهم النص من هياكله الداخلية ودلالاته العميقة، بعيدا عن الوقوف عليه من الخارج والاكتفاء بملامسة قشوره الشكلية لا غير.

لقد دأبت البنيوية على إخضاع النص إلى سيطرة الذات القارئة، ومعادلاتها الصارمة وازدواجياتها المملة، حتى أصبح النص شيئا خنوعا مسلوب الهوية، وبات من الأكيد أن الأمر أصبح شبيها بلعبة الغالب والمغلوب.

---

(1) في معرفة النص، ص: 37.

1.3- القارئ البنيوي وهاجس السطو على النص:

ويدل على هذا كله عند ناصف، محاولة البنيوي السيطرة على النص من خلال تحويله إلى أبنية صغرى وأخرى كبرى، وإلى ثنائيات وتقابلات بلاغية ودلالية حتى يستحيل النص إلى معطيات جافة خالية من التعدد والاختلاف، وهذا في النظر الناصفي نابع من نزوع القارئ إلى السيادة والسطوة لأن (**البنائي يَلَذ له أن يُفضحَ الأبنية المستترة، والمقادير الكمية ولحو النص حتى يظل سيدا. البنائية إذن فهم من الخارج في أحسن الأحوال...**) [1]. يعارض ناصف فكرة سيادة الذات وسطوتها وسيطرتها على النص، لأن الأمر لا يتعلق بمعركة ضارية تستعمل فيها كل الأسلحة بحيث تنتهي بانتصار طرف على آخر. إن المنظور الفينومينولوجي الذي يتبناه ناصف حول "الفهم" يكسر كل الثنائية والتقابلات الموجودة، وبالتالي فليس هناك ذات مسيطرة/ وموضوع مُسيطر عليه. إن الموضوع/ النص كوحدة دلالية يمكن أن يصبح في تقابل مع موضوع آخر وليس مع الذات، لأن الأخيرة تعيش تجربته بالانخراط فيه، والإنصات إليه، والخضوع له، وبذلك تصبح الذات هي الخاضعة لموضوعها وليس العكس كما يرى البنيويون. وهكذا فإن الموضوع (**على العكس مجرد وحدة توضع في مقابل وحدة أخرى، والإلحاح على التقابل إلحاح على السيطرة...**) [2].

إن الموضوع/ النص هو عبارة عن وحدات دلالية متجاورة تستدعي من القارئ الإصغاء إلى حركة التجاور والتداخل بين التمفصلات الدلالية المتعددة، لكن ليس من خلال الإصغاء الراغب في الانقضاض.

إن فكرة السيطرة على النص كما يحلو للبنيويين الانتهاء إليها، تتصور النص كشخص يمكن إخضاعه لسطوة القارئ المهووس بالتملك والانقضاض. وهذا في نظر ناصف يجد ما يبرره في النزعة العلموية التي سادت العالم في العصر الحديث، والتي حولت كل شيء قابل للانتزاع والتملك. فالتفكيك وإعادة البناء من شأنهما انتزاع روح التأويل عن الموضوع المقروء، وعمل كهذا ينزع من القارئ حميميته وقدرته على الإصغاء إلى الطرف الآخر، بل يحوله إلى قارئ جاف تغلب عليه من جهة "أناه" الطامحة إلى السطوة والسيادة وتبعده من جهة ثانية عن النظرة الموضوعية للأشياء.

طبعا هذه النظرة الموضوعية في التصور الناصفي تنطلق من هاجس محو فكرة الخضوع والتَّسَيُّد. وتنبني على القول بأن النصوص أشياء لا أشخاص، والفرق جوهري بين أن أتصور موضوعي كشخص لا كشيء. ففي المستوى الأول يرى البنيوي أن النص قابل للتشريح والتفكيك وإعادة البناء، أي أنه مجال مفتوح لكافة الإجراءات والتقلبات، وهو بذلك يكون خاضعا لمشيئة القارئ وتصرفه مما يجعله عرضة لتلقي صرامة المنهج العلمي الذي يتبناه، أما المستوى الثاني الذي يفترض أن يكون عليه النص انسجاما مع المنظور الفينومينولوجي، فهو الذي يرى أن النص الشيء/ معطى مستقل عن وعي القارئ بحيث تفترض استقلاليته

---

(1) اللغة والتفسير والتواصل: مصطفى ناصف، ص: 163.

(2) نفسه، ص: 162.

هته وضع مسافة بينه وبين إسقاطاته وانطباعاته وأحكامه البعيدة عن ماهيته وروحه، مع التنبيه هنا أن الاستقلالية هته لا تعني ابتعاده عن الذات القارئة بقدر ما تعني اندماجها وتعالقها بها إلى حد الانصهار معها.

وهكذا نرى مع ناصف أن (**النصوص من خلال غير قليل من مناهج القراءة أشياء لا أشخاص. النص ليس 'أنت'، لقد غاب عنا أن نتفكر في مغزى بعض النظريات والممارسات، نصوص تخضع لما أشاء من التصرف. لا أحد يفكر في النصوص باعتبارها خطابا يتجه إلَيَّ. وكلما اشتدت صرامة المنهج زاد خضوع النص لمتناوله واستنكر مبدأ التجربة...**)[1].

انسجاما مع ما سبق يتبين أن التأكيد على مبدإ استقلالية النص هو تأكيد على رفض مبدأ السيادة والسيطرة، وإثبات لحقوقه التي يتمتع بها، فلا أحد في النظر الناصفي ينتبه إلى حقوق النصوص بقدر انتباهه إلى حقوق القراء والمؤلفين.

فقد دأبت المناهج النقدية على الاحتفاء بالمؤلف تارة، والاعتناء بالقارئ تارة أخرى. وظهرت النظريات التي تولي العناية القصوى للطرفين، واحتجت في ذلك بالحقوق التي لهما اتجاه نصوصهم ومن هذه الحقوق: حق التصرف في إنتاج المعنى بالنسبة للقارئ وحق امتلاك الحقيقة الدلالية بالنسبة للمؤلف. وظل هذا الافتراض حقيقة موضوعية تؤطر معظم التلقيات المعاصرة، وكانت – كما أشرنا إلى ذلك – علامة لدى بعض المحدثين العرب على الحداثة وتطور الوعي، غير أن هذه المناهج النقدية في النظر الناصفي، ظلت بعيدة عن الانفتاح على الرؤية الفينومينولوجية التي تفند فكرة التقابل بين الذات والموضوع، فلا سبيل إلى نزوع الذات نحو السيطرة على موضوعه ما دام أن التقابل غير موجود أصلا بين الطرفين.

إن النص ينكشف للقارئ عن طريق الإنصات له، والإصغاء لصوته الدفين، وقد رأينا من خلال استعراضنا لمفاهيم القارئ والنص أن ناصفا يستوحي مفاهيمه هاته من خلال الفلسفة الظاهراتية، كما فهمها من هايدجر الذي يرى أن الذات تشارك الموضوع ولا تخلقه، لهذا فإن إنتاج معنى النص لا يتم من خلال نشاط الوعي الفردي بقدر ما هو نتاج انفتاح الموضوع/ العالم على هذا الوعي. لهذا تنتفي فكرة السيطرة والتملك (**لقد بذل هايدجر ما وسعه - وهو كثير- في تفنيد فكرة السيطرة، وقال إننا نتعامل مع شيء ينكشف للفهم، وبعبارة أخرى إن الذات تتلقى موقفا بشكل نقي. هذه العبارات يمكن أن تشرح في إطار مخالفة ما يراه بعض الباحثين من أن الذات تسقط نفسها وأنها تشكل كل شيء من خلال منظور إنساني أو شخصي أو انعكاسي أو ما يسمى بالوعي الفردي**)[2].

---

(1) نفسه، ص: 163.

(2) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 164.

بناء على هذا يتبين أن أية محاولة لفهم المنظور الناصفي لعلاقة الذات بالموضوع ينبغي لها أن تنبني على فهم مسبق لآراء فلاسفة ومنظري الظاهراتية والتي على ضوئها تأسست دعائم النقد الجديد. النقد الذي يرى فيه ناصف مدخلا لعلاقة جديدة بين القارئ والنص تقوم ليس على فكرة السيطرة والسطوة بل على الإصغاء والفهم المتبادل.

2.3- النقد الجديد وصراع الأبنية:

حارب النقد الجديد كل المعطيات الفكرية والفلسفية المرتبطة بالبنيوية، وناصب العداء لمشروعها النظري والمنهجي وبنى أطروحاته على "هدم" كل المقومات التي تستند إليها هذه النظرية النقدية. ويعتبر النقد الجديد نفسه "راعي" حركة التفسير الجديد التي أسسها نقاد كبار وفلاسفة لهم حضور هنا وهناك، أي في مجال النقد الأدبي والفلسفة.

ويعتبر الناقد الإنجليزي "ريتشاردز" أهم مؤسسي هذا النقد، وهو الناقد الفيلسوف الذي أخذ عنه مصطفى ناصف كثيرا من آرائه في صناعة الفهم والتأويل، حيث كان هدفه هو بناء تصور جديد لتلقي النص الأدبي بعيدا عن "علموية" المناهج النقدية الأخرى وعلى رأسها "البنيوية".

هكذا يرى ناصف أن معضلة النقد البنيوي تتمثل أساسا في انحصار نشاط القارئ في تعداد وحصر حضور الأبنية في النص، والانصراف إلى تصنيفها إلى أحجام ووظائف، وتركيبها بناء على معادلات رقمية أو دلالية. وهو نشاط يبتعد كثيرا عن "النشاط الحقيقي" الذي يجب على المتلقي القيام به أثناء عمله النقدي.

يعيب ناصف – بناء على مفاهيم النقد الجديد – على البنيوية تصورها الذاتي لمفهوم النص، وكذلك موقفها من القارئ ودوره في إنتاج المعنى. فالبنيوية تتصور النص الأدبي عبارة عن كُلٍّ متماسك من الأبنية الصغرى التي تتداخل فيما بينها لتشكل بناءاً كليا، وهو عمل - كما رأينا - لا يخلو من طابع القوة والإلحاح على السيطرة. والنص بعيد عن كل محاولة لإخضاعه عن طريق القوة والابتزاز.

في النظر الناصفي – يمارس النص انكشافه على قارئ مشارك في صناعة معناه: أي أن النص يفتح مغالقه الدلالية بعيدا عن فكرة الإكراه، ولا يمكن أن يكون سوى نقطة ضوء لقارئ يجهل مداخله.

إن القارئ هنا يكون في مواجهة عالم منفتح ومتعدد، ممتد وشاسع، وليس في مواجهة البنيات الصغرى أو الكبرى أو الوحدات الدلالية أو التقابلات المختلفة التي تدعي البنيوية وجودها في النص.

إن صراع الأبنية في النص يتنافى مع مبدإ الشمول الذي يحضر به النص ونقصد بالشمول هنا شمول المعنى على آفاق رحبة من التعدد. فالنص لا ينطوي على مبدإ واحد، بل هو عالم يحتضن تجربته الذاتية في تعايش مع تجربة القارئ نفسه، إن تعايش القارئ مع المعطيات النصية بناء على مبدإ التجربة ينفي

وجود الأبنية، ويؤكد على مبدإ الاحتمال ومجاوزة التوقع لأن (**التجربة في عرف الفينومنولوجيا لا تعني الإحالة إلى مبدإ معين. فمسألة الإحالة أو الإشارة ذات مفهومات متعددة في المدارس الفلسفية ـ والمقصود بالتجربة الفنومينولوجيا هو الترفع والشمول، ومجاوزة التوقعات والمخاطرة بالسؤال والنفي**) [1].

في غياب الرغبة في السيطرة والانقضاض على "أبنية النص" يحضر التعايش مع تجربته عن طريق المخاطرة بالسؤال والنفي. ولا يقصد ناصف هنا بالنفي، إبعاد كل معنى مقصود، فهذا من شأنه أن يقودنا إلى "نزيف التأويل" بقدر ما يفيد الإيمان بحتمية التعدد وعدم الاقتصاد على المعطى الجاهز.

بناء على هذا، يتبين أن القارئ المهووس باصطياد الأبنية لا يمكنه أن يتعايش مع تجربة النص كما يتصورها ناصف، كما لا يمكنه بحدسه القرائي ومعرفته الشمولية بفضاء النص أن يتموقع داخل بناء دلالي دون آخر. فالنفي والسؤال– كما سبق– هما نشاطان ذهنيان يمارسهما القارئ من منطلق نفي الإقرار بوجود أبنية دلالية محددة، والتساؤل عن إمكانية وجود أمكنة رحبة يشملها مبدأ النص وأفقه الرحب.

3.3- اللغة بين اللعب والانغلاق...

إن العرف الفينومينولوجي كما هو متفق عليه ضمن قواعد النقد الجديد يقتضي تجاوز الأبنية المتراصة للنص، واختراق المعطى النصي من خلال فك شفرات لغته.. ويعني هذا أن اللّغة هي "حقيقة موضوعية" مستقلة تستدعي المشاركة الوجدانية من حيث كونها تتمتع بوجود نسعى دائما إلى التوافق معه.. فالقارئ يجتهد لفهم النص من خلال التوافق مع كلماته وليس من خلال السطو على بنياته.

من هذا المنطلق يرى ناصف أن الفرد لا يخلق اللغة. فليس له بالتالي أدنى موجب لإخضاعها أو ادعاء تملكها. من هذا المنطلق أيضا يعارض ناصف القارئ البنيوي معارضة فكرية ينتزع منه – فيها – حقه في امتلاك اللغة أو تسخير أدواتها التحليلية في مقاربة النص وفهمه.

صحيح أن القارئ البنيوي يسعى إلى الوصول إلى دلالة النص العميقة من خلال تفكيك رموز هذه الدلالة، لكن طريقته في الانتهاء إلى المعنى الباطني توصف من قبل التصور الناصفي بالطريقة المتعالية التي تنظر إلى اللغة كميدان للعب: أي ممارسة الشغب الطفولي. وهو ما تؤكد عليه النظرية البنيوية نفسها بحيث لا يتردد القارئ البنيوي في القول بأن تلقيه للنص هو وجه من وجوه ممارسة اللعب بالكلمات والمواقع.

لا شك في أن فكرة اللّعب باللغة تتنافى مع فكرة المشاركة الوجدانية التي أشرنا إليها سابقا، وتتعارض مع منطق الرؤية الناصفية التي تتأسس من منطلق الاعتقاد أن اللغة تنكشف أمام قارئ وجداني،

---

(1) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 164.

متعاطف ومستعد لإبداء التجاوب مع نبضاتها، لهذا فإن فكرة اللعب باللغة قد تؤدي إلى قتل التجاوب والمشاركة الوجدانية باعتبارها تقوم على أساس عقلي محض، ناهيك عن كون اللعب باللغة لا يؤدي إلا إلى إثارة العناصر الثانوية في النص، لهذا (**فاللعب باللغة قد يكون نوعا من إيثار أشياء غامضة بسيطة، والغامض ليس هو خاتمة المطاف (...) إن اللعب المعاصر باللغة أحيانا هو موت للغة والعقل وكل ما يعتز به الإنسان الراغب في الحياة...**)[1].

هكذا يقتل اللعب باللغة حياة القارئ لأنه ينتهي به إلى إعلان الاستسلام في نهاية اللعبة، كما يقتل اللعب اللغة نفسها ما دام أنها تقوم على فكرة النمو الداخلي للكمات – وهذا ما أشرنا إليه سابقا – عندما تبين لنا أن الكلمات تنمو نموا داخليا أي أنها كيانات تنبض بالحياة؛ لهذا كيف يمكننا تصور اللعب بحياة كلمات تعيش استقلالها الوجداني عنا؟ وتنمو نموها الداخلي والذاتي؟

إن اللعب باللغة في نظر مصطفى ناصف يفترض تحديد نظام محدد ومغلق للغة، أي القول بأن اللغة تعيش انغلاقا على نظمها الداخلية. فبناء على التصور البنيوي للنص يعيش الأخير استقلالا ذاتيا عن كافة الارتباطات الخارجية ؛ سواء كانت اجتماعية أو نفسية، وهذا يعني أن النص يعيش حركاته الداخلية في إطار بنية مغلقة. وبعبارة أخرى إن النص يقيم حوله سياجا بدون منافذ خارجية، فهو يعيش من ذاته ولذاته.

إن الافتراضات البنيوية حول النص لا تتطابق مع رؤية ناصف لمفهوم النص الأدبي من حيث هو تجسيد لغوي لجملة من الكيانات الداخلية الحية. فقد رأينا قبل قليل أن لغة النص تنكشف أمام القارئ المتعاطف الذي يشاركها تجربتها الوجدانية، وهذا يناقض تماما فكرة اللعب باللغة. لأن اللعب يستبعد تماما فكرة المشاركة الوجدانية والعاطفية ويستحضر الذكاء والرغبة في السيطرة والانقضاض.

لا تحتاج اللغة إلى الانغلاق أو الانكفاء على الذات، لأن نشاطها يحتم عليها إظهار عوالمها عبر خاصية التجلي. فهي تنكشف للقارئ كإضاءة تنير معالم طريقه وتساهم في تيسير سبل القراءة لديه، ولا يقتصر نشاطها على قارئ النص الأدبي فقط، بل تتعدى ذلك لتصبح أداة لإظهار الوجود في حقيقته الأنطولوجية أي في امتداده وشساعته وانعكاسه على وعي الفرد.

من جهة أخرى لا يتأتى للقارئ إدراك وتمثل الانكشاف إلا من خلال المشاركة والتوافق، والتسليم بمبدإ انفتاح اللغة وتكسيرها لكل القوالب المقيدة لنشاطها. ولعل ابرز عمل تقوم به اللغة في النظر الناصفي هو صراعها ضد فكري الانغلاق والعبودية، فالقارئ البنيوي يتصدى للغة باعتبارها أداة تسخر في اتجاه كل احتمالاته الدلالية، أي أنها وسيلة لبلورة المعاني في الحدود الضيقة التي يرسمها لبنيته، وهي بذلك أقرب إلى عمل العبودية منه إلى النشاط الحر والطليق.

---

(1) الوجه الغائب: د. مصطفى ناصف، ص: 207 – 208.

إن نشاط اللغة هو عمل حر. فتارةً تثبت الأشياء وتارة تنفيها، كذلك لغة الشعر فهي تتنافى مع القيود التي يمكن أن تحد من جنوحها، فليست هناك قصيدة تنبني على الكوابح التي تشل حركة الكلمات، لأنها ترتبط بالخيال والحلم، والحلم ليس له ضوابط، كما أن الخيال لا يكون في الدوائر المغلقة. إن اللغة كما يتصورها ناصف كينونة فعالة ولها ارتباط وثيق بالأبعاد الإنسانية والوجودية الكبرى، وهذا هو حال الشعر من حيث كونه لغة تعبيرية تأبى الانغلاق والجمود.

بناء على ما سبق يتضح أن ناصفا يدعو إلى كسر كل ما من شأنه أن يجعل اللغة مجرد بناء مغلق على ذاته – أي كيان معزول عن محيطه التكويني ويعمل تزكية لنفس التصور على بناء رؤية مغايرة لما يتم تداوله من مفاهيم حول اللغة وعلاقاتها مع ما تحمله من أفكار أو صور. والنتيجة هي أنه **(لا يستطيع دارس النص الأدبي أن يغلق الدائرة على نفسه ثم يزعم أنه كشف اللغة وآثارها، وبناءها، وما شئت، وما لم تشأ...)**[1].

4.3- اللغة والانكشاف الوجودي:

يجب أن نكف عن محاولات الفهم اللغوي للعالم، أو القول بأن العالم الذي نعيش فيه مصنوع من اللغة، وبالتالي فكل ما تحيل عليه العلامات اللغوية ليس له وجود "حقيقي" في ذاته بقدر ما له وجود "ذهني" لدى المتكلم.

إن افتراض وجود نظام مغلق للغة يسلب منها وجودها "الحقيقي" ويحيلها إلى مجرد علامات دالة ضمن شبكة محدودة من المعاني.

إن اللغة في النظر الناصفي يجب أن ينظر إليها من منظور فلسفة الظاهرات التي تعتقد بالوجود "الماهوي" للغة أي الوجود "المادي والحقيقي".

وما يفسر ذلك هو أن اللغة تقول شيئا ما، عن "شيء" آخر موجود من خلال الإحالة الحقيقية عليه: إذ لا يمكن أن نشك في هذه الإحالة، فاللغة تعيش وجودها من خلال فعل الإحالة المستمر؛ فلا وجود للغة ليس لها ما تعكسه أو ما تعبر عنه في الواقع.

إن مشكلة البنيوية في النظر الناصفي تكمن في الاعتقاد أن العلامات لا تحيل على ما وراء ذواتها، بحيث يتوارى مدلولاتها على حساب النظام المغلق فلا يمكن فهم معنى الكلمة إلا في إطار ارتباطها بمعاني أخرى أي ضمن تراكيب معقدة وملتبسة، يعجز البنيوي نفسه عن إعطائها مدلولات موضوعية.

---

(1) نفسه، ص: 216.

والخلاصة هي أن النظر إلى اللغة يجب أن يكون من خلال اعتبارها ذات كينونة وسيطية بينها وبين العالم والإنسان.

لقد ترتب عن هذا الاعتقاد عدة مستويات من الفهم سواء بمعناه الوجودي العام، أو النصي الخاص:

أولها: الحث على تلقي المعنى تلقيا كينونيا من داخل اللغة وخارجها. فالقارئ يعيش الحالة اللغوية بحمولتها الوجودية، واللغة تنكشف لهذا القارئ كوسيط بينه وبين العالم من خلال فعل الانكشاف والتفتح.

ثانيا: الحث على هدم الهوة بين العلامة والشيء، إذ لا مجال للفصل بينهما لأن اللغة هي ما تحمله من دلالات وجودية.

ثالثا: التأصيل الوجودي للعلامة أي إعطاء العلامة اللغوية شرعية وجودية من خلال حضورها الدائم والمستمر في وعي الإنسان. وفي هذا كله نفي قاطع لفكرة الانغلاق التي قال بها البنيويون.

إن القارئ: (**لن يعيش سعيدا مع عالم العلامات في الدراسات اللغوية البنائية. إن الإنسان ينفتح على العالم من خلال اللغة فالخاصية الأولى للغة هي هذا التفتح والانبساط أو اليد الممدودة نحو العالم**) [1].

طبعا لابد من التذكير هنا أن آثار هادغر تبدو واضحة من خلال القول بالموقف الوسيطي الذي تقوم به اللغة بين الإنسان والعالم، فقد رأينا من خلال مدخل الكتاب أن ناصفا أخذ عن هايدغر فلسفته الوجودية القائمة على التوسط والانفتاح، والتركيز على الذات الممارسة لفعل الإدراك والوجود. فالأنا المدركة تأخذ عن الوجود كينونته عن طريق الإنصات للأداة الوسيطية اللغة، وبالتالي ففهم الوجود ينبغي أن يكون من خلال اللغة وبواسطتها.

إن انكشاف الوجود وتجليه للذات عبر اللغة، يترجم عدة مقولات أساسية في التصور الناصفي لمسألة العلاقة بين الثلاثي الذات/ العالم/ اللغة، أبرزها هي أن (**العالم المشترك والتاريخ واللغة لها صفة الحقيقة الموضوعية ولا يمكن أن تعزى إلى وعي فردي أو أنا متعالية...**) [2]، فهناك دائما هذا النفي القاطع لاحتمال وجود ذات متعالية في مقابل موضوع مفترض، وهناك أيضا هذا التأكيد المباشر على الصفة الحقيقية والموضوعية للغة. وفي خضم هذا وذاك، يبدو فعل الانكشاف الذي تقوم به اللغة فعلا موضوعيا واقعيا، وما دام الأمر كذلك فإن النظر إلى اللغة من منظور ناصفي يحتم على القارئ أن يعتبرها (اللغة) أداة نقية شفافة، غير محمّلة بالتاريخ والمواقف الضيقة أي لغة تهتم بالأشياء في وجودها النقي والخالص.

---

(1) الوجه الغائب: د. مصطفى ناصف، ص: 269.

(2) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 164.

بوسعنا الآن أن نتمثل جيدا الأسباب التي دعت ناصف إلى الهجوم على التلقي البنيوي للقصيدة القديمة بعدما تبينت لنا بوضوح الخلفيات الفلسفية التي تقف وراء ذلك. حيث يمكن الوقوف هنا على تعارض جوهري ومبدئي بين توجهين، ظاهراتي، له موقف خاص من اللغة، والوعي، والوجود، والشعر، وكذلك مسألة العلاقة بين الذات والموضوع، وآخر لغوي يؤمن باللغة، والنظام، والنسق، والانغلاق، والاختلاف، والذات كمنتج أولي لفعل القراءة. غير أنه بإمكاننا تلخيص ذلك كله في فكرة معاداة النزعة العلمية في تحليل الظواهر سواء كانت إبداعية (أدب) أو اجتماعية محضة، بحجة أن العلم يؤدي إلى النزوع نحو السيطرة على الموضوع/ العالم المتناول.

II- أفق الانصهار المنهجي:

لا شك أن المقصود بأفق الانصهار المنهجي هو التعبير عن حالة من التجاوب والتوافق بين الرؤية المنهجية التي يحملها د. مصطفى ناصف، وبين بعض الرؤى المنهجية النقدية السائدة في حقول الدراسات الأدبية، وقد رأينا من قبل تعارضه المنهجي التام مع بعض مناهج النقد الحديثة، حيث رأينا أن جذور هذا التعارض تعود إلى اختلاف جوهري بين ما يحمله من مفاهيم وتصورات، وبين ما تعبر عنه من وسائل وتقنيات.

وعلى عكس ما يراه بعض الباحثين من أن **(تغاير المناهج واختلاف التوجهات النقدية في درس النصوص الأدبية ليس في جوهره إلا اختلافا في تحديد ماهية النص وخصائصه ووظائفه...)** [1] فإننا نرى أن الاختلاف هو جوهري، لأنه يمس الرؤية الفلسفية التي تصدر عنها هذه المناهج، لأنها هي الأصل والمنطلق الأول وينتج عنها – طبعا – الاختلاف في تحديد ماهية النص وخصائصه ووظائفه.

بمقابل ذلك، نرى أن الانصهار والتوافق بين المناهج، هو تعبير عن تجاوب في الرؤية/ المنطلق، الذي ينتج عنه أيضا تجاوب بين الوسائل والإجراءات التقنية المتبعة، فهناك دوما هذا الانصهار الذي يحدث بين ما أحمله من أفكار ومقولات ووسائل، وبين ما تحتضنه هذه الفلسفة أو تلك المدرسة النقدية أو الجماعة المذهبية. من جهة أخرى قد يكون الانصهار بين الآفاق النقدية نسبيا أو مرحليا، وقد يكون عكس ذلك شموليا ودائما، والأرجح لدى جل الدارسين أن يكون تعبيرا عن تأثر الفكر في مرحلة من مراحل تطوره بمدرسة فكرية ما، وقد يتبدد هذا التأثير لاحقا ليأخذ لُبوسا مغايرا أو قناعات مختلفة بحكم طبيعة الثقافة القائمة على التطور والتغير في البنيات والمقولات.

---

(1) مفهوم النص: د. نصر حامد أبو زيد، ص: 28.

وهذا ينطبق إلى حد كبير على التلقي الناصفي للقصيدة القديمة، فقد عَبَّرَ أفقُه النقدي على انصهار مرحلي مع نمطين من التلقي: الأول التلقي الجمالي الاستاطيقي الذي عكس مرحلة معينة من مراحل تطور وعيه النقدي والثاني: التلقي التأويلي الذي استقر عليه وعيه إلى آخر يوم من حياتـه، فمـا هـي أبـرز معـالم ومفاهيم التلقي الجمالي عنده؟ وما هي الأسس التي استند إليها للدفاع عن وجهة نظره الجمالية في النقد؟

المبحث الخامس

التلقي الاستاطيقي للقصيدة القديمة عند ناصف

يبدو أن مفهوم الاستاطيقي هنا يراد به كل المكونات الفنية والجمالية التي تضفي على النص تميزا خاصا، يؤدي إلى حدوث المتعة لدى المتلقي، حيث إن هذا الشعور هو المعوَّل عليه في وجود أو غياب الأبعاد الجمالية في النص، وذلك انطلاقا من عنصر التفاعل الذي أقرت به نظرية التلقي الحديثة.

ومعلوم أن البعد الجمالي الفني هو أحد أبرز المعالم التكوينية التي يقوم عليها النص الأدبي، وأحد الدعائم الرئيسية التي يقوم عليها منطق النص، ناهيك عن التأكيد على أن الغاية من الكتابة الأدبية هي إحداث التأثير الجمالي في القارئ من خلال ما ينطوي عليه من لغة، صورة، إيقاع... بل **(إن الشاعر يعي العالم وعيا جماليا ويعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا، ومن هنا كان الشعر "بنية لغوية معرفية جمالية" وأي تجريد لهذه البنية من أي عنصر من عناصرها يعد إخلالا بمفهوم "الشعر" أو انحرافا به...)** [1].

إن أهمية البعد الجمالي في النص الأدبي وضرورته، هي التي دفعت مصطفى ناصف إلى تأثيث وعيه النقدي بهذا المكون وإلى بناء تصوره الخاص بالشعر على دعائم استاطيقية وذلك في حدود مرحلة من مراحل وعيه النقدي.

وجدير بالذكر هنا أن هذه المرحلة كانت بالنسبة لمساره النقدي تعبيرا عن طموحه لترسيخ قواعد الفهم والتأويل، وإن جاءت مستترة في رداء استاطيقي. وتفسير ذلك هو أن الفهم ظل الهاجس الخفي الذي حرك الاهتمام بالجانب الجمالي، إذ كانت بالنسبة له وسيلة لتحقيق غاية قصوى، هي امتلاك الآلية الإدراكية لاستيعاب مغالق النص وفهم أسراره.

وسيتضح لنا فيما بعد، كيف وظف هذا الناقد المفاهيم الجمالية لفرض الوصول إلى مستوى من الفهم، قائم على تحليل المظاهر الجمالية في النص. وهذا يؤكد أن التلقي الاستاطيقي لم يكن عنده إلا وسيلة لتحقيق غايات مقصودة. أولها الرد على المناهج "العلمية" السابقة التي أفسدت مهمة فهم النص، لهذا لم يتوانا في إثارة بعض المفاهيم الجمالية لإثبات صحة موقفه منها. وثانيهما إعطاء مفهوم جديد للجانب الاستاطيقي في النص قائم على مجموعة من المؤشرات التي سنقوم بدراستها في مكانها.

---

(1) شعرنا القديم والنقد الحديث: وهب رومية، مجلة عالم المعرفة، عدد 207، الكويت، 1996، ص: 25.

1- بلاغة الإيجاز:

فعلى المستوى الأول يرى ناصف أنه يجب على الباحث ألا يتردد في تلقي الشعر القديم من زاوية المعيار الاستاطيقي الذي لا صلة له بالواقع الاجتماعي أو النفسي لصاحبه. فمن شأن الارتكاز على المعيار الاجتماعي أو النفسي، أن يسطّح فهمنا للنص ويجعلنا لا نكترث بالقيمة الجمالية المهمة لبعض المفاهيم التي تلعب دورا جماليا كبيرا في بنيته الفنية.

ولعل أهم هذه المفاهيم: مفهوم الإيجاز الذي هو في المنظور الاجتماعي أو النفسي تعبير عن السطحية والاختصار، بينما هو في المنظور الاستاطيقي تعبير عن قيمة جمالية نوعية تضيف للشعر الكثير من الرونق وتتيح للقارئ المزيد من المتعة.

يدعو ناصف قارئ الشعر– إذن – إلى تأمل هذه الظاهرة الجمالية باعتبارها قوة تعبيرية تنطوي على مواصفات البعد الإيحائي، والتعبير عن الكل بالجزء، أي أنها إضافة فنية خالصة، لكن لن يتأتى لقارئ الشعر الوقوف على هذه المعالم إلا بالنظر إلى الإيجاز بعيدا عن المعيار الاجتماعي المعتمد من قبل بعض المحدثين.

فقد دأب بعض المحدثين على اعتبار الإيجاز رديف أمية العرب في العصر الجاهلي، معتقدين أن الاختصار هو دليل على الضحالة الفكرية والفنية التي أصابت العقل العربي الجاهلي في تلك المرحلة بحسب زعمهم. وقد اهتدى ناصف إلى إدراك الأهمية الجمالية للإيجاز من خلال ربطه بين هذه الظاهرة وبين العوامل والظروف الاجتماعية، وهو ربط جعل الإيجاز في النظر الناصفي يتحول من كونه ظاهرة فنية تعكس براعة الشاعر في التعبير، إلى "عدوى" تصيب الشعر والشعراء.

إن خطأ المحدثين يكمن في عدم قدرتهم على التخلص من الهاجس الاجتماعي والحضاري الذي يؤسس فهمهم للشعر، بحيث يؤمنون إيمانا قطعيا ببعده الاجتماعي أكثر من تمثلهم لبعده القيمي والاستاطيقي، وهذا في النظر الناصفي دليل على فشلهم في فهم الأبعاد القيمية المختلفة التي ينطوي عليها النص، وعلى عدم قدرتهم على استيعاب مختلف الأنشطة الذهنية التي يقوم بها الشاعر أثناء فعل الإبداع، وهكذا فالمتلقي: (**يقع في هذا الخطأ متأثرا بمبدإ التفسير الاجتماعي، التفسير الاجتماعي يقوم بوظيفة خطيرة هنا، لأنه أعان الكاتب من حيث لا يدري أن ينكر الإيجاز من حيث هو قيمة، ولو كان مفهوم القيمة واضحا في أذهاننا لجاز لنا أن نستبعد كل ضرب من العلاقة بين الظواهر الجمالية والظروف الاجتماعية، ولكن الظروف الاجتماعية لا تزال تسيء إلى فهم الشعر وإدراك معالمه المتميزة**)[1].

(1) دراسة الأدب العربي، ص: 187.

إن المحدثين مطالبون بالتخلص من هذه المعايير التي تَرُدُّ الشعر دائما إلى أصول خارجة عن ذاتيته الفنية، كما أنهم في نظر ناصف ملزمون بفحص البنيات الفنية الاستاطيقية التي تنهض عليها القصيدة القديمة، وهذا عمل فكري يحتم على المتلقين إعادة النظر في آليات فهمهم، ومراجعة منطلقات صدورهم النقدي، مع الاعتقاد حتما أن الإيجاز هو بلاغة تعبيرية يقوم عليها الكلام العربي منذ العصور القديمة، وهذا بدون الإقرار أو التساؤل أو حتى الجزم (أن ندرة القراءة والكتابة جعلت العربي يعتمد اعتمادا كبيرا على السماع والحفظ، وكانت له في ذلك قدرة عجيبة. فهل يمكن أن نفيد من هذا في تفسير مَيْلِهِ إلى الإيجاز...)[1].

طبعا إن الحديث عن بلاغة الإيجاز بصفة عامة، سيقودنا حتما إلى البحث عن أصوله الجمالية في البلاغة العربية، وهذا عمل يجانب مقصدنا في هذا المحور الذي يتبين لنا فيه أن ناصفا يؤسس منظوره الجمالي للقصيدة القديمة على ثوابت بلاغية لا يختلف اثنان في إبراز أهميتهما في فهم النص الشعري.

2- اللغة خلاقة لمعناها:

أشرنا سابقا إلى أن التصور الناصفي للغة قائم على أساس اعتبارها شيئا موجودا له أبعاده "الحقيقية والموضوعية"، وهذا ضمن المقاربة الظاهراتية التي يؤمن بها، والتي من خلالها يبلور كافة مناولاته النقدية. إلا أنه وفي سياق تركيزه على المقاربة الاستاطيقية للشعر يرهن هذا "الوجود الحقيقي" بالنشاط الوظيفي الذي تقوم به هذه اللغة في سياق حملها للمضامين والأفكار التي تعبر عنها.

هكذا فاللغة الشعرية تنطوي على أبعاد جمالية إبداعية لأنها "تنشط" في خلق معانيها بعيدا عن المسببات الخارجية: الاجتماعية، أو النفسية، أي الظروف التي توجدها خارج ماهيتها (اللغة)، ككيان مستقل سواء كانت موضوعية أو ذاتية.

إن نفي صلة اللغة بالأسباب الخارجة عن ذاتيتها هو بالضرورة تأكيد على استقلاليتها في خلق معانيها، ورد صريح على من يعتبرونها أداة للتعبير عن الواقع أو المشاعر الذاتية للشاعر.

لهذه الأسباب يعتبر ناصف اللغة كيانا مستقلا تنصهر فيه الاتجاهات الذاتية، والموضوعية الخارجية، أي أنها تقوم بوظيفة الدمج بين الاتجاهات المتعارضة لتخلق في النهاية عالما فنيا يقوم على التعارض والتضاد عوض الائتلاف والانسجام. إن مهمة متلقي القصيدة القديمة تقوم أساسا على فهم بنية التعارضات داخل اللغة، وضبط آليات "نشاطها" الذاتي عوض الانصراف إلى المبحث في الوقائع الخارجية

---

(1) الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض تفسير مقارنة: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص: 327.

والمشاعر الذاتية التي تحملها. والدليل على ذلك عنده هو أنه (إذا قرأنا القصيدة وجب علينا أن نتذكر أن عواطف صاحبها ليست هي ما نقرؤه ونفهمه. القصيدة ليست تعبيرا تلقائيا كالآهة أو الصرخة. وحالة الشاعر العقلية والعاطفية إبان الإنشاء لا سبيل واضح إليها على خلاف ما نظن...)[1].

على ضوء هذا يتبين لنا أن قراءة النص الشعري لا يمكنها في الواقع أن تدرك أبعاده الجمالية والفنية، إلا بالتقاط وضبط آليات اشتغال "اللغة". وفي نفس الوقت استبعاد فرضية استخلاص المشاعر الذاتية أو التجليات الواقعية فيه، بالإضافة كذلك إلى تجاوز التصورات والمفاهيم التي تعتبر "اللغة" أداة تعبيرية أو تصويرية لهذه التجليات والمشاعر.

إن اللغة هي موطن التقاء تفاعلي بين ذاتية الشاعر وموضوعية الواقع، بحيث يعبر هذا الالتقاء عن انصهار استثنائي، يفضي إلى إنشاء جمالية لغوية نابعة من قدرتها على هذا الانصهار. وسبيلها في ذلك هو التأليف داخل نظام الكلمات، وخلق التفاعل بينها بهدف إعطائها قواما جديدا غير معبر عنه من قبل. بعبارة أخرى إن نشاط اللغة يستطيع أن يخلق من خلال نظام الكلمات، نظاما جديدا من الرموز يتجاوز التعبير عن المشاعر الذاتية أو الإشارة الخارجية. وبعبارة أكثر دقة إن اللغة خلاقة لمعناها والنشاط اللغوي هو الآلية التي بواسطتها يتم خلق هذا المعنى عن طريق تذويب المشاعر، والعناصر الخارجية (إننا نلح على الشعور، ونُعنَى بالطبيعة الخارجية، ولكن الشعور وهذه الموضوعات الخارجية تتفاعل معا. وتفاعلها هذا هو النشاط اللغوي أو هو نظام الرمز، النشاط اللغوي عبارة تعني أن العمل الأدبي خلاق لمعناه، إنه ليس علامة أو صورة محسنة، ولكنه يذيب العناصر جميعا ويعطيها شكلا أو قواما جديدا...)[2].

نحن إذن أمام تصور جديد للغة يقوم على أساس ربط وجودها الماهوي بحركتها الذاتية التي تعكس حقيقة وموضوعية هذا الوجود. وهذا يفسر من حيث المبدإ استقلاليتها الذاتية، وعدم تبعيتها للموضوع الذي تعبر عنه، والمشاعر الذاتية والشخصية التي تنقلها. إنها نظام من الرموز يقوم على أساس تفاعل وانصهار بين العناصر الذاتية والموضوعية، بحيث تنفتح هنا على مختلف المصادر التي تمكنها من إثراء دلالاتها وتضفي عليها إمكانات واحتمالات عديدة لسبر أغوار النص. لهذا يستدل ناصف على "نشاط" اللغة في خلقها لمعناها، بكون الاقتصار في تلقي القصيدة على مجرد البحث في المشاعر الذاتية للشاعر أو الإحالات الخارجية من شأنه أن يحول القراءة في اتجاه واحد، سطحي وجاف، بينما (القصائد يختلف بعضها عن بعض، منها ما لا يحوجنا إلى قراءة ثانية أو ثالثة، ومنها ما يزيدك خبرة كلما زدت فيه النظر، وهذا الصنف من الشعر لاشك أنه يحمل من النشاط اللغوي قدرا أكبر، إنه مستودع طاقات كامنة مبثوثة)[3].

---

(1) دراسة الأدب العربي، ص: 190.

(2) نفسه، ص: 192.

(3) دراسة الأدب العربي، ص: 144.

نفهم من هذا أنّ ثراء القصيدة راجع بالأساس إلى نشاط بنيتها اللغوية، وليس إلى ما تحمله من مضامين وأفكار ومشاعر ذاتية. ونقصد بعبارة ثراء، الإمكانيات المتعددة والمحتملة في خلق الدلالة عبر المسالك والطرق المختلفة، لكن هذا لا يمكن أن يكون له وجود في النص مع وجود خطة في التلقي تقوم على أساس التخطيط المسبق لما سيقوم به القارئ وفق منهج نقدي محدد. لهذا فإن ثراء المعنى يستدعي أولا استبعاد الوجود القبلي لأي منهج نقدي كيفما كانت مدرسته، كما يستدعي ثانيا استبعاد المقاصد التي نروم ملاحظتها أثناء فعل التلقي. فهذا الضرب من التلقي لا يعي حقيقة (النشاط اللغوي) وعمله داخل القصيدة.

إن عمل النشاط اللغوي الرمزي هو التأليف بين الأضداد والتوفيق بين الأجزاء المتباينة والتقريب بين العناصر المتباعدة موضوعيا ودلاليا.

3- النص المستقل:

ولعل سبيل المتلقي في فهم وضبط نشاط اللغة هو ضرورة تفريقه بين المعنى والموضوع؛ لأن الضرورة الاستاطيقية تفرض ذلك تفاديا للخلط بين المكونين، علاوة على كون عدم القدرة على التفريق، سيؤدي بالقارئ إلى الفشل في النفاذ إلى النص لأنه يفتقد إلى آليات استبصاره.

وعليه فإن موضوع القصيدة ليس بالضرورة هو معناها. فموضوع النص يؤدي في النظر الناصفي إلى آفة الوقوف على الدلالة الحرفية، وهو العمل الذي نشط إبان ظهور الشروح الشعرية التي اكتفت فقط بالبحث عن المعاني المباشرة التي لها صلة وثيقة ببيئة الشاعر، وظروفه الشخصية، لهذا فإن **(مفهوم الحقيقة أو الدلالة الحرفية ما يزال أقرب إلى حيوان يفترس الشعر ولا يبقي منه على غير عظام...)**[1].

إن معنى النص ليس هو موضوعه، فالمعنى له وجوه وطبقات متعددة، وله أيضا أبعادا دلالية مختلفة، وهو الذي يوفر للقارئ إمكانية الوقوف على مظاهره الجمالية لكن شرط التوفر على الشروط التي يجب أن يتحلى بها القارئ[2].

فقد رأينا سابقا أن القراءة الناصفية تنطوي على جملة من الشروط والمواصفات التي يمكن إجمالها في الصبر وكبح الانطباعات الأولى التي تستلزمها القراءة التأويلية ومعنى هذا فإن القارئ مدعو إلى الاستعداد إلى القراءة باعتبارها عملا شاقا ومريبا ملفوفا بمخاطر الغوص في الردهات العميقة والالتواءات المختلفة.

---

(1) نفسه، ص: 198.

(2) انظر صفات القارئ وشروط القراءة ضمن الفصل الأول من الكتاب.

ومن مظاهر هذه القراءة الشاقة والخطرة، القدرة على استيعاب التباين والتشابك بين أجزاء النص المتباعدة وغير المنسجمة دلاليا، ويعني هذا قدرة المتلقي على خلق الممكن بواسطة ما لديه من وسائل لغوية، قد تبدو للقارئ العادي أنها ليست ذات نفع، أو ذات قيمة دلالية.

إن جوهر وأساس الفهم لدى ناصف هو القدرة التي تنشأ لدى المتلقي من خلال صبره على التواءات المعنى والتفاتاته المتعددة، لأن الحقيقة تقول إننا **(محتاجون إلى موجات متجددة من الفهم، محتاجون إلى كشف قصائد فات القدماء التنبه إلى قيمتها، وثرائها، محتاجون إلى أن نقرأ في القصائد العظيمة، وجوها من المعنى لم تؤلف في قراءة القدماء...)**[1].

هكذا يصبح التأليف بين الأجزاء المتباينة والمتباعدة سبيلا نحو خلق دلالات جديدة غنية وثرية، تكشف عن قراءة حداثية وجديدة، لم تألفها المناهج القديمة، التي رهنت نفسها في "سلطان" البيئة أو الظروف الشخصية للشاعر.

من هنا تصير المعطيات البديهية متجاوزة، ويصبح كل ما ألفناه من تفسيرات حول القصيدة القديمة، موضع سؤال كبير هو سؤال التأويل، ذلك أن الخدش في الصور النمطية المتكررة والمتوارثة لدينا، يفتح الباب أمام تلمس الأبعاد الجمالية الجديدة التي لم نكن نعرفها من قبل. فالفرس عند امرئ القيس يتحول من علامة على وضع اجتماعي وتميُّز طبقي، إلى صورة أخرى للإنسان المتمرد الثائر، وكذلك شعره في المطر الذي يتحول إلى رمز السلام، والتحقق، والراحة النفسية. وبين الفرس والمطر، علاقات متداخلة وخفية تدفع القارئ إلى تفكيكها بعيدا عن ارهاصات البيئة أو الذات.

التلقي الاستاطيقي للنص الشعري قائم إذن على هذه القدرة التي يفترض أن يتوفر عليها المتلقي، والمتجلية في التجاوب مع النص، والانسجام معه عبر تفكيك شفراته الدلالية، وإبداء القدرة على التحمل في مشاق القراءة، وإعلان الاحترام والتعاطف مع النص، باعتباره نصا مستقلا بكل ما تحمله هذه العبارة من معاني الاستقلالية.

4- الخبرة الاستاطيقية:

وإذا كان ناصف يؤكد على ضرورة الوعي بالنص الشعري باعتباره نصا مستقلا عن المؤثرات الخارجية والظروف الشخصية، فإن الوعي بهذه الخاصية الهامة لا تتأتى في نظره إلا للقارئ الحذق، صاحب خبرة استاطيقية، تمكنه من إدراك مجموعة من الضوابط المتعلقة بالنص الذي هو بصدده.

---

(1) دراسة الأدب العربي، ص: 199.

وقد أشرنا سابقا إلى مفهوم الخبرة الجمالية[1] معتبرين إياها، المعيار الجوهري الذي تقوم عليه عملية التلقي، وذلك لأهميتها في رصد القيم الفنية، والجمالية للنص، ولكونها أيضا هي التي تحقق الوجود الفعلي للتلقي ذاته.

ويعني هذا أن ما ندركه من قيم فنية، وجمالية، لا يتحقق فعليا إلا بوجود هذه الخاصية التي تمدنا بالكثير أثناء فعل التلقي، وتجعلنا نحقق داخل النص الكثير من المكونات والجزئيات التي لا يستطيع قارئ آخر تحقيقها.

ولعل أولى مظاهر وتجليات الخبرة الجمالية هي قدرة المتلقي على إدراك استقلالية النص عن كل المؤثرات التي تحيط به، وبالتالي قراءته قراءة جمالية نابعة مما تمده لغته من معاني متعددة، وذات مشارب مختلفة. فالقارئ الناصفي هو الذي يفطن إلى أن النص هو معطى مستقل عن وعي مؤلفه ؛ فلا دخل لحياته الشخصية أو المجتمعية فيه. من هنا يتبين أن الإيمان باستقلالية النص هو المنطلق الأول نحو الاستبصار بجمالياته وإدراك قيمه الفكرية والإنسانية.

إن الخبرة الجمالية تمكن القارئ أيضا من تخطي المسافة الزمنية التي تفصل بينه وبين النص المقروء، وتدفعه إلى الإيمان بأن كل شاعر ينتمي إلى أفكار عصره، فلا داعي – كما يفعل بعض القراء المحدثين – إلى مطالبة الشاعر أن ينسلخ عن عصره، ليخاطبنا بأفكارنا، وصورنا، وثقافتنا الحاضرة.

إن ثراء القصيدة وخصوبتها الدلالية تكمن في قدرتها على إقناعنا بما تحمله من رسائل فنية وجمالية. غير أن هذه الرسائل لا تنفتح إلا بواسطة الخبرة الإستاطيقية التي تمكن الفهم من السريان في تمفصلاتها، وتعطي الانطباع في الأخير أنها قصيدة لا زمنية، أي أن لها قدرة على الانتماء إلى التاريخ اللازمني للشعر **(إننا نعلم أن امرأ القيس ينتمي بوجه ما إلى أفكار عصره. إننا – بعبارة مختصرة – ندرك المسافة التي تفصله عنا. لكن خبرتنا الاستاطيقية تقوم على عبور هذه المسافة، واستشعار جانب من العصرية الفكرية أو البقاء في قصيدته. أي أننا نُحَوِّلُ الشعر إلى شيء لا زمني. نقرأ قدرة القصيدة التي تخاطبنا، فنلتمس من أجل ذلك ثراءها وخصبها...)**[2].

على أن الخبرة الاستاطيقية لا تصبح مفهوما قابلا للتطبيق إلا إذا استوعب المتلقي كافة مفاهيمها، وآليات اشتغالها، فمن بين أهم ما يجب الإلمام به، هو معرفته أن النصوص الأدبية تنمو نموا داخليا شبيها إلى حد كبير عند ناصف، بنمو النبات. هذا النمو الداخلي يكون جماليا بالأساس، ويقوم على منطق داخلي **(وكأن الفن يخضع لحركة ذاتية ذات مبدأ فوق الفرد على غرار ما قاله هيجل في فلسفة التاريخ...)**[3].

---

(1) انظر مدخل الكتاب.

(2) دراسة الأدب العربي، ص: 205.

(3) نفسه، ص: 185.

وكما أن النصوص تنمو نموا داخليا وفق منطلقها الخاص، فإن خبرتنا الاستاطيقية نفسها تنمو نموا تدريجيا، وذلك بحسب قدرتنا على قراءة النصوص، وقدرتنا على تحمل مغالقها، ومدى قدرتنا على الصبر في سبر أغوارها.

لكن ناصفا يقدم لقارئه النموذجي[1] مجموعة من القواعد التي يجب اتباعها للتمكن من تسخير آليات الخبرة الاستاطيقية عنده، أهمها هي أن (**خبرتنا بالنصوص رهين بأن نتجنب الظنون الخاصة بوعي الشاعر...**)[2] وهو الأمر الذي يزكي القول باستقلال النص عن وعي صاحبه، تبعا لمفاهيم الظاهراتية التي يؤمن بها. فلا يجوز للمتلقي أن يحصر وعيه النقدي في البحث عن الأسباب والمسببات، بل ما عليه إلا أن يغوص في أعماق النص لاستخراج درره. لذلك يرى ناصف أن الاعتكاف على قراءة النص، كفيل بصقل تجربتنا القرائية، وكفيل بتنمية خبرتنا الجمالية به، ومن دون المرور عبر تفاصيل النص الدقيقة لا يمكن للقارئ أن يكتسب مفهوم الخبرة الجمالية.

5- بين التقييم والتحليل:

إن صقل خبرتنا الجمالية، وتطوير آلياتها الإجرائية، تجد إطارها المرجعي في تحليل بنيات النص الداخلية، أي أن منهج التحليل هو الأداة الوحيدة التي تمكننا من استثمار خبرتنا بالنصوص، وتمكننا أيضا من تطبيق كافة التصورات التحليلية التي نحملها عنها.

ومعنى ذلك أن القارئ مدعو إلى تبني أسلوب التحليل للكشف عن المقومات الجمالية التي تحبل بها القصيدة، وذلك من حيث إن التحليل يفضي بنا إلى عدم الوقوف عند سطح النص: أي المعاني التي توفرها لنا القراءة الأولى/ المستعجلة، ولكن يمكننا تحليل البنيات اللغوية من اكتشاف الأبعاد الجمالية الكامنة في ثناياها.

وحيث إن التحليل كفيل بإكسابنا المهارة القرائية، وإسعافنا على تعلم أنماطها، وطرق عملها، فإن التقييم الذي يلجأ إليه بعض المحدثين كفيل بالحد من نشاطها أثناء تلقي النصوص. ذلك أن الحكم على النص بالجودة أو الرداءة، ما هو في النظر الناصفي سوى رد فعل انفعالي وآني تجاه مظاهر جمالية لم نتمكن على الرغم مما نملكه من مناهج حديثة من تلمسها. لهذا فإن التقييم هو حكم قيمة يخضع لتصرف الناقد وميوله ومزاجه، بينما التحليل هو آلية لفهم النص لا يكون لها أثرها لدى القارئ إلا بصبره على مشاقها. ودليل ناصف على هذا الذي يدعو إليه، هو أن التقييم يرتبط بإطلاق الأحكام دون مراعاة القيمة الجمالية

---

(1) انظر مفهوم القارئ عند مصطفى ناصف ضمن المبحث الثاني من الفصل الأول من الكتاب.

(2) دراسة الأدب العربي ، ص: 210.

التي ينطوي عليها النص. فالحكم على النص بالرداءة، أو الجودة، هو حكم معياري مرتبط بلحظة من لحظات الموقف النفسي الذي يكون عليه القارئ أو لنقل إن النص قد لا يتوافق مع هذا الموقف لما يحمله من أفكار أو مضامين معاكسة لاختيارات القارئ النقدية، والمذهبية لهذا نراه يسرع إلى إطلاق أحكامه الانطباعية، الشيء الذي يسقطنا في الأحكام الشخصية غير تلك الموضوعية أي المبنية على القدرة التحليلية والتبصرية.

وعليه فإن الاستبصار الجمالي التحليلي يجنبنا السقوط في هذه الهفوات، ويمكننا من القدرة على عقد المقارنة بين من نقرؤه، وبين ما قرأناه عن طريق ربط النماذج بعضها ببعض، واستخلاص القيم الجمالية بطريقة مضبوطة وعقلانية.

ويرد ناصف على المحدثين ذوي النزعة التقييمية بدل التحليلية بقوة، مؤكدا أن (**الاحتفال بالتقييم أشاع غير قليل من الفوضى، ذلك أن الناقد هنا ينظر من وجه ويهمل آخر، ويحب مقياسا ويكره مقاييس، كذلك صنع الثوار الأوائل في تاريخ النقد العربي الحديث في موقفهم من الشعر العربي...**)[1].

ولا يكتفي بالرد على المحدثين ذوي الاختيارات التقيمية، بل يسعى إلى تحليل المنطق الذي تصدر عنه أحكامهم، مستشهدا في ذلك بأفكار الناقد نور ثروب فراي الذي يقر أن دراسة الأدب لا يمكن أن تنبني على هذه الأحكام[2]. ولعل أبرز ما يستخلصه هنا هو أن التقييم يحمل منطق عواطفنا وفلسفتنا واعتقاداتنا، إلا ما نؤمن به من اعتقادات يحضر في كل موقف نتخذه. مما يؤدي إلى طغيان الموقف الشخصي على حساب الموقف النقدي الموضوعي. لهذا فأهمية التحليل تكمن في تهذيب أحكامنا، والحد من طغيانها، ووضع النص في سياق أسئلة كبرى، من قبيل ماذا يريد أن يقوله الشاعر من خلال هذا النص؟ وما هي البنيات الجمالية التي تؤثر على شعريته؟

إن مثل هذه الأسئلة في التصور الناصفي تؤدي إلى توجيه القارئ عبر مسالك قارة، ثابتة، وواضحة، رغم التواءاتها المتعددة، وهذا لا يعني أنه يُخْضِعُ تحليله إلى محددات منهجية قبلية بقدر ما يعني التزامه بالإجابة عن الأسئلة الأولية التي طرحها قبل مباشرة أسلوبه التحليلي وهذا من شأنه أن يحد من غلوائه في استصدار الأحكام.

1.5- خصائص التحليل:

وللحد من غلواء المتلقي في استصدار الحكم القيمي، يحدد ناصف مجموعة من الخصائص التي تميز أسلوب التحليل عن باقي الممارسات المنهجية الأخرى، وكذلك مجموعة من الشروط التي تقيد عمل المتلقي

(1) دراسة الأدب العربي، ص: 220.

(2) نفسه، ص: 221.

وتعزز نظرته الجمالية. ومن ذلك: اتساع صدره لتقبل كافة المعطيات النصية وبخاصة المتعلقة بالمضمون والتي قد تبدو للقارئ العادي على أنها عناصر "غريبة" (فلا غرو إذا كانت هذه العناصر مصدر إثارة وإعجاب القارئ، خصوصا إذا وجدنا أن غرابة بعض الصور أو المواقف المتضمنة في النص، تكون أحيانا مصدر جماليتها الفنية، وهذا ما ذهب إليه بعض الباحثين المعاصرين) [1]

إن اتساع صدر المتلقي في قبول هذه المعطيات، يساعده حتما على تفهم كافة التلوينات الجمالية، وليتمكن المتلقي من فهم هذه التلوينات، يحثه ناصف على عدم مزج ذوقه الشخصي بالمعرفة، وتجنب إدخال التجربة المباشرة في عملية التلقي. فبالنسبة للأولى فمن شأن خلط الذوق بالمعرفة السقوط في عملية تبريرية واسعة النطاق أي الاهتمام بجلب كل ما من شأنه تبرير الحكم القيمي المتوصل إليه انطلاقا من الذوق الشخصي. أما الثانية فتحتاج منا إلى وقفة تأملية.

فقد سبق أن رأينا[2] أن من شروط القراءة عند ناصف: اعتبارها تجربة، لأنها تتيح للقارئ أن يعيش تفاصيل المقروء بنوع من المحبة والتعاطف والإصغاء؛ بل إن التجربة هي أهم بكثير من امتلاك أدوات البحث المنهجية لأن هذه الأخيرة تحد من أفق التلقي وتقلص من إمكانات انفتاحه. لكن بالنظر إلى المعيار الاستاطيقي الذي ينهض عليه الأسلوب التحليلي نلاحظ أن ناصفا يؤكد على خاصية جديدة في علاقة التحليل بالتجربة.

فالتحليل ينطلق من التجربة لكنه لا يقوم عليها، ومعنى هذا أن منطلق أي قراءة استاطيقية تجريبية، هي التجربة ذاتها بما تمد به للقارئ من مقدمات، ومؤشرات على فهم النص جماليا، لكن هذا الفهم يبقى وليد السياق وكذلك المقدمات التي أمدته بها التجربة.

من هنا يتضح لنا أن للتحليل خصوصيات التفرد والتميز عن باقي المعطيات الأخرى التي تساعد القارئ على توضيح مسالكه، وإضاءة أفقه، وهنا بالذات تتبين الحدود التي تفرق بين كل هذه المعطيات. فالتجربة عنصر هام في قراءة النصوص لكنها تبقى هنا في حدود مد القارئ بالمقدمات الأولية التي تنير طريقه. فلا ترقى إلى مستوى البناء المنهجي العام الذي تقوم عليه القراءة، وبصفة عامة فإن (المقارنة بين عظمة الشعراء ممجوجة، والاحتفاء بكشف الجودة والرداءة ينبني عليه خلط الذوق بالمعرفة، وإدخال التجربة المباشرة في بنية النقد الأدبي. ومن ثم تؤدي إلى انحرافات كثيرة، إننا لا ننكر التجربة المباشرة التي يبدأ منها التحليل – وكلمة يبدأ هنا تحتاج إلى توضيح – فالتحليل يخرج من هذه التجربة ولكنه لا يقوم عليها ومن ثم فهو أقل تعرضا للاختلافات المثيرة التي تمتلئ بها تاريخ الذوق...)[3].

---

(1) الأدب والغرابة: عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط2، 1983.

(2) انظر الفصل الأول: اعتبار القراءة... تجربة، ص 52.

(3) دراسة الأدب العربي، ص: 223.

وكما أن المتلقي مطالب بالانطلاق من التجربة لتعضيد أسلوبه التحليلي، ولإضفاء نوع من التعاطف والمحبة والود عليه، فإنه يكون مطالبا أيضا بالانطلاق من نقطة هامة: (**هي الاعتراف بأن في العمل الفني الذي تواجهه قدرا من الكمال، ومن ثم ينبعث نشاط الناقد من أجل الكشف...**)[1] إن ناصفا هنا يقدم للقارئ الصيغة التحفيزية التي تضمن له استمرار فعل القراءة من عدم استمراره، لأن انبعاث نشاط القارئ من أجل الكشف، يكون منصبا على الفهم مقرونا بالشعور بالمتعة. وهكذا فإذا التأم هذان العنصران (الفهم + المتعة) تحقق فعل التلقي في جميع أبعاده التأويلية والجمالية، وإذا لم يجتمع الفهم والمتعة تبين أن العمل المقروء لا يتحقق فيه شرط الكمال.

إذن يترجم الشعور بالمتعة، المعيار الذي ينهض عليه أسلوب التحليل، والمؤشر الذي يؤكد على نجاعة العمل، وقابليته للفهم والإدراك، غير أن التعبير عن الشعور بالمتعة يجب أن يتخلص من المفاهيم المستمدة من بعض النظريات فهناك عند ناصف نظريات "جيدة" وأخرى "رديئة"، وليس كل ما تحمله نظرية من منظومة المفاهيم والمقولات صالحا ليترجم شعورنا بالمتعة اتجاه العمل الأدبي، وقد يفيد أسلوب التحليل النظرية ذاتها بما يمده لها من مفاهيم ومصطلحات جديدة.

2.5- الشكل والمضمون:

يدرك ملتقي النص الشعري أن خصائص التحليل مجتمعة تهم الجوانب الهامة في النص وفي شخصية قارئه. فمن جهة تعمل على صقل تجربته القرائية، ومن جهة ثانية تمكنه من "الاستبصار" الدقيق بالمحتويات الجمالية للنص، ناهيك عن الإمساك بالجوانب الشكلية، وتعميق الرؤية الفنية، وتقوية الإرادة لدى القارئ لمواصلة فعل القراءة.

ولأن الجوانب الشكلية في أي عمل فني تعتبر أولى محطات نشاط القارئ، فإن ناصفا يوليها اهتماما ملحوظا من خلال التأكيد نظريا وتطبيقيا، على مبدإ استقلالية الشكل عن المضمون وذلك تماشيا مع موقفه الفلسفي من قضية اللغة والموضوع. فقد رأينا سابقا أن اللغة خلاقة لمعناها أي أن المعنى الذي نقرأه في النص هو وليد تفاعلات شكلية وتركيبية ومنها: تفاعل النظام النحوي اللغوي. لهذا بات من المؤكد أن الخصائص الشكلية في العمل الأدبي يمكن أن تدرك منفصلة عن معناه وفي استقلال عنه...

إن فكرة استقلالية الشكل عن المضمون تطرح أكثر من سؤال نقدي إذ يمكن للقارئ بداهة أن يتساءل حول من يؤثر في من؟ هل الشكل يؤثر بجوانبه الاستاطيقية في توجيه المضمون الإخباري الذي يحمله النص؟ وهل المضمون الاجتماعي، أو السياسي، هو الذي يحدد قيمة الشكل؟ يجيب ناصف عن هذه

---

(1) نفسه، ص: 224.

الأسئلة بشكل حاسم بالقول: (**إن الشكل في العمل الأدبي، لا يؤثر في المعنى، ولا يؤثر المعنى فيه، وأن من الممكن أن يمتدح عمل ما من حيث شكله، وأن يعاب من حيث مضمونه، أو يُقَدَّرُ مَضمُونُهُ ويُعابُ شَكْلُهُ. فالشكل والمضمون هنا لا يتداخلان ولا يتفاعلان...**) [1].

إن القيمة الاستاطيقية نابعة من الشكل الذي صيغ فيه مضمون النص، وذلك لأن الواقع شيء، والشكل شيء آخر، فلا يمكن للواقع أن يؤثر في المتلقي لأنه مرآة لما يعيشه. أما الشكل فهو قادر على تشويش أفق انتظار القارئ لما يحمله من تراكيب قد تبدو متجانسة في القراءة الأولى، لكنها متضاربة ومختلفة في القراءة الثانية والثالثة، بينما النص الجيد عند ناصف هو النص الذي تتعارض أجزاؤه وتختلف لأنه يتيح للقارئ متعة البحث عن سر هذا التضارب والاختلاف.

من جهة ثانية ينفي ناصف مقولة أن الشكل هو قالب تصب فيه المضامين والمواضيع الاجتماعية، والنفسية، فالشكل ليس كذلك، وإنما (**الشكل – بداهة – هو قوة المضمون ووحدته وتركبه، وليس قالبه أو وعاءه الذي يحفظ فيه. وإذا تحدثنا عن معنى أدبي دون رجوع إلى هذا الشكل فنحن نخطئ الطريق إليه ونحول العمل إلى مادة إخبارية...**) [2].

إن مفتاح قراءة النص هو الشكل الذي لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاوزه بشكل يقوي من فعالية المضمون، ومن ثمة فإن أصالة النص وخصوصيته الجمالية، نابعة مما يحمله من قيم استاطيقية التي من خلالها يمكن توجيه وتغيير أشكال فهمنا للواقع السياسي والحضاري الذي قيل في سياقه النص.

إن فهم عمل الشكل في خلق معانيه راجع إلى قدرته على بلورة مضامينه التي لا يمكن أن يقال عنها أنها مستوردة من الخارج، أو أنها قابلة للفهم انطلاقا من معطيات سابقة. إن الشكل الناضج كما يرى ناصف هو الذي يتحلى بهذه المواصفات علاوة على كونه يحمل من المعاني والقيم، ما لا يُستطاع كشفه من خلال مظهر واحد من مظاهر نشاط المتلقي.

ويعني هذا أن فهم نشاط ومحتوى الشكل هو عمل شاق ومريب، وهذا ما أكد عليه سابقا بالقول إن القراءة هي عمل شاق يستدعي من القارئ إبداء الكثير من أشكال التعاطف والمرونة مع المقروء.

وكما أن الشكل والمضمون لا يمكنهما أن يصبحا وجهان لعملة واحدة كما يرى البنيويون، فإن المعنى والقيمة لا ينفصلان في التصور الناصفي. فقيمة العمل الأدبي نابعة من تفاعل أجزائه، ونضج تراكيبه، ونابعة أيضا من الكثافة الدلالية التي لا تتضح إلا لذوي البصيرة الاستاطيقية.

---

(1) دراسة الأدب العربي، ص: 102.

(2) نفسه.

ويدل هذا كله على أن للشعر قيمة جمالية وأخرى ثقافية، لا تقل عنها أهمية. فمن حيث القيمة الأولى (الجمالية): فلا سبيل إلى تلمسها إلا بالخوض في تلويناتها المختلفة على صعيد الشكل، وأما الثانية فيمكن معاينتها من خلال "روح الثقافة" التي يضيفها الشعر إلى المجتمع عن طريق فاعليته الجمالية.

فللشعر إضافات نوعية على صعيد ثقافة المجتمع وموروثه الحضاري، من خلال ما يمد به الأجيال من معارف، وما يكشف عنه من عادات وتقاليد. وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك من خلال حديثنا عن علاقة الشعر باللاوعي الجمعي، وقلنا إن عقل الشاعر الباطني هو مرآة للعقل الجماعي الباطني، وبالتالي فإن حديثه عن الناقة أو الفرس أو الصحراء يجب أن يفهم في ضوء تلك العلاقات المختلفة والمتشابكة بالموروث الشعري الذي عبرت عنه الجماعة.

إن الشاعر الحقيقي عند ناصف هو الذي يستطيع التعبير عن هذه التداخلات من خلال الرموز المكتنفة للأبعاد والقيم الجمالية. والقارئ الحقيقي هو الذي يستطيع تلمس هذه الأبعاد والقيم الجمالية بواسطة قراءة هذه الرموز من المستويات المتشابكة والمتداخلة، وليس من المداخل السهلة التي اعتاد النقاد المحدثين الولوج منها. لهذا فاختيار التلقي الصعب والشاق والمريب، يترجم وجود حساسية جمالية مرهفة لدى المتلقي كما يترجم قدرة على التحليل المتعدد المداخل والمستويات، لكن لن يتأتى ذلك للمتلقي إلا بالانفتاح على الفلسفة التي تمدنا بالآليات المنهجية التحليلية، والابتعاد كليا عن السائد والمبتل من النظريات النقدية، اصطلاحا ومفاهيما.

ومما هو سائد ومبتذل عند ناصف تركيز بعض المحدثين على بعض المفاهيم والمصطلحات التي ظلت تعتبر لديهم عن الثوابت النقدية شبه المقدسة ومن المفاهيم الجاهزة التي تصلح لكل زمان ومكان. لهذا يطلق دعوته إلى ضرورة إعادة النظر في مفاهيم بعض المصطلحات كالتشبيه، و"الاستعارة الحسية"، والتجسيم، والعاطفة، التي تعتبر في نظر البعض معايير جوهرية لقياس جمالية الصورة في الشعر، ولهذا يدعو أيضا المحدثين إلى ضرورة إحداث انقلاب مفاهيمي داخل أشكال وعيهم النقدي، ويدعو مقابل ذلك إلى تبني التأويل الجمالي كاختيار بديل عن الأطروحات النقدية التقليدية، التي تقف في نظره على حدود الذوق والسطحية، دون ملامسة الجوانب الثرية في القصيدة.

ويهمنا هنا أن نذكر أن التلقي الجمالي هو أحد الإرهاصات الجنينية الأولى التي أسست عند ناصف الوعي التأويلي في أبرز تجلياته الفلسفية والمعرفية، لهذا لا نستغرب إذا وجدنا أن التلقي الجمالي هو جزء لا يتجزأ عن منهج التأويل في مختلف مظاهره التطبيقية والنظرية.

بعبارة أخرى فالمنهج الجمالي هو ممارسة تأويلية تحظى عند ناصف بالأولوية الهامة في فهم وتفسير النصوص. وسيتضح لنا ذلك أكثر عندما نناقش الجانب التطبيقي في هذا البحث.

المبحث السادس

التلقي التأويلي للقصيدة القديمة عند مصطفى ناصف

لا داعي لتكرار ما سبق وأشرنا إليه في مدخل كتابنا، حول مفاهيم التأويل في معرض حديثنا عن تاريخ نظريته[1]، وتطورها المعرفي إلى الآن. فقد كان حديثنا عن ذلك مرتبطا بالتأويل في صيغته التاريخية والإنسانية عامة. أما الآن فإن تناولنا للتأويل كممارسة نقدية سيكون وفق الرؤية الفكرية التي اعتنقها مصطفى ناصف وحاول بواسطة مشروعه النقدي تطبيقها على الموروث الشعري القديم.

ويعني هذا أننا سنفتحص مفهوم **التأويل** وآلياته بناء على ما نتوفر عليه من آراء أبرزها ما جاء في كتابه **'نظرية التأويل'** كما سنعمل لاحقا وفي سياق تطرقنا إلى الجوانب التطبيقية في نظريته، إلى استجلاء الجوانب الأخرى التي لم نتطرق إليها سابقا.

ومعلوم أن الحديث عن مفهوم التأويل عند ناصف، هو حديث غير مباشر عن المفهوم عند رواد التأويل المحدثين في الثقافة الغربية، بحيث لا تخلو صفحة من كتابه المذكور دون إشارة إلى أحد هؤلاء، إشارات مختلفة مبطنة ببعض ملامح الإعجاب والإشادة بهذا أو ذاك. غير أن ذلك لا يعني أنه مجرد ناقل حرفي لمفاهيم رواد النظرية، بقدر ما يعني رغبته في توصيل المفهوم إلى القارئ العربي، واجتهاده في أن يكون هذا الإيصال مندمجا مع أفق انتظاره المعرفي. بيد أن هذا العمل لم يكن يسيرا عند مصطفى ناصف ولا سهلا عند متلقيه، فقد وجدنا أثناء قراءتنا لكتابه المذكور، كثيرا من الصعوبات في تمثل بعض أفكاره بسبب الالتباس في تحديد بعض مفاهيم التأويل عنده، والسبب في ذلك يعود إلى صعوبة ضبط هذه المفاهيم نظرا لتعدد سياقات ورودها، وتعمد إبقائها مفتوحة على مستويات مختلفة من الفهم، واعتماد صاحبها أيضا على المراوغة في بسط الفكرة بحيث لا يكاد القارئ يوشك على تمثل مفهوم ما حتى يحيله الكاتب على سياقات مفاهيمية متباينة، تخلق لديه نوعا من الارتباك والريبة في تقبل كل ما يقرؤه، وكما أن ناصفا دعا مرارا إلى ضرورة الصبر وكبح الانطباعات الأولى في تلقي النص الشعري كأحد أبرز شعاراته في منهج التأويل، فإننا وجدنا أنفسنا ملزمين برفع نفس الشعار في تلقي أفكاره ذاتها. ذلك أن أفق انتظار القارئ العربي سيجد تشويشا ملفتا أثناء تقبله لهذه الأفكار. والسبب فيما نرى يعود أيضا إلى حداثة مفاهيم التأويل في الثقافة النقدية العربية، وعدم تمرس القارئ العربي على منهج نقدي تأويلي يأبى الانصياع إلى أي مدرسة في النقد ويفضل عكس ذلك الانتقاء من كل المدارس الموجودة.

---

(1) انظر مدخل الكتاب .

على أننا نجد أنفسنا ملزمين بتقديم صورة قريبة من المفهوم كما يتمثله الرجل استنادا إلى ما سطره في كتابه السابق الذكر وذلك على الرغم من الالتواءات التي تخلقه بين الفينة والأخرى.

1- انفتاح مفهوم التأويل عند ناصف:

أشرنا سابقا[1] إلى أن كل قراءة إستراتيجيتها الفهم هي قراءة تأويلية بالدرجة الأولى، وذلك بالنظر إلى وجود فروق جوهرية بين مستويات القراءة: الفهم، الشرح أو التحليل... لهذا قلنا إن قراءة التأويل هي التي ينصب جهد صاحبها على إنتاج آليات مختلفة في مقاربة النصوص، وذلك قصد خلق (**القدرة على انتظار المؤجل وفهم الملتبس وقبول المحتمل...**)[2] هكذا نجد أن التأويل هو آلية من آليات القراءة وليس هو القراءة ذاتها.

من هذا المنطلق نلاحظ أن ناصفا يسوق مفهوم التأويل في سياقات مختلفة، ويلبسه دلالات متنوعة دون الالتزام بمفهوم قار وواحد. ولعل أبرز مفهوم يكتسيه عنده هو كون التأويل **مسؤولية**، حيث خصص لذلك كتابا – هو آخر إصداراته – سماه "**مسؤولية التأويل**" نستشعر بعد الانتهاء من قراءته أن صاحبه يدرك أهمية وخطورة التأويل في سياقه الديني. **فالتأويل** يكتسي خطورة بالغة إذا اتجه إلى الحقل الديني أو ارتبط بالنص القرآني، خصوصا ونحن نعلم أن الاختلاف في التأويل هو الذي أدى إلى حالة التشرذم التي توجد الأمة عليها الآن.

ولسنا الآن في موقع الاستفاضة في تحليل ومناقشة الأبعاد المضمونية والفكرية لكتاب"**مسؤولية التأويل**" حيث يَرُدُّ الكاتب هذه المسؤولية إلى خطر اللغة في تلقي النص القرآني خصوصا وأن (**التأويل هو البيان أو الفصاحة، والفصاحة هي جلاء مشكلة الوجود كله (...) البيان أو التأويل هو مظهر الغوص في اللباب وترك القشور**)[3].

لكن ما نؤكد عليه هنا هو أن اللغة عند ناصف هي بوابة فهم المعنى، وجسر لإدراك التواءاته الدلالية، وذلك بناء على الفهم الظاهراتي للأشياء/ العالم. فهي عنده أداة لفاعليته الوعي القصدي ومجال لاختبار القدرة على انتظار المؤجل، وفهم الملتبس، وقبول المحتمل...

من جهة أخرى يَرِدُ **التأويل** في صيغة الفهم على الرغم من كونه وسيلته والفهم غاية مرجوة منه. بل إن ناصفا يتحدث عن الفهم باعتباره ممارسة فعلية، فأن تقرأ نصا يعني في حد ذاته أن تقرأه مرات ومرات، بحيث تفضي بك كل قراءة، إلى قراءته ثانية، وفي مستويات أخرى مختلفة عن الأولى، وذلك لأن

---

(1) انظر الفصل الأول: محور إستراتيجية القراءة... الفهم.

(2) الإبهام في شعر الحداثة عبد الرحمان محمد القعود، ص: 296.

(3) مسؤولية التأويل: مصطفى ناصف، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط1، 2004، ص: 10.

(فهم النص ليس هو قراءته الأولى. فالقراءة الأولى عاجزة؟ الفهم يحتاج إلى قراءات وصبر وكبح الانطباعات الأولى، وكبح الكراهية والانفصال، الفهم إقامة جسر بناء بينك وبين غيرك، هذا الجسر يحتاج دائما إلى إصلاح...)[1].

وكما أن التأويل هو مسؤولية ذات خطورة قصوى في تلقي المعنى فإنه أيضا "صناعة" تنشط في إنتاجه. وهذا المفهوم وإن كان يؤكد الجانب العملي للتأويل كممارسة في حقل النص، فإنه يعكس الطابع الديناميكي الذي يميزه عن غيره.

صناعة التأويل إذن هي ممارسة مسترسلة، يقوم بها القارئ عن طريق المحو والإثبات، وعدم الركون إلى جاهزية المعنى، وثبوتيته، لأن التحيز إلى معنى قار ونهائي يعني تعطل أجهزة المصنع/النص وانتهاء نضوجه، وهكذا فـ (صناعة التأويل يجب أن لا يأخذها سحر التقرير والتحيز، فالقارئ يأخذه قدر من الريب في فكرة القضايا والأسانيد، القارئ يسائل نفسه أو يسائل اللغة، ويضطره التساؤل إلى البحث عما غاب عن النص...) [2].

إذا كان التأويل صناعة فهو بذلك يعكس حيويته وفطنة القارئ. فالقارئ يصبح صانعا للدلالات، منتجا لها، وهذا عمل يفترض حضور البديهية والقدرة على الإنتاجية الدائمة، مما يستدعي المواصفات التي اشرنا إليها سابقا من صبر، وقدرة على التحمل، وكبح للانطباعات الأولى، وقد رأينا أن القارئ الحقيقي عند ناصف هو القارئ الصبور، المنصت، المحاور، الودود وهي سمات تتطلبها صناعة المعنى، وتستلزمها الفطنة والذكاء.

2- الحوار... آلية التأويل الأولى:

يجتهد ناصف في إثبات الطابع الحواري الذي تنبني عليه العلاقة بين النص ومؤوله، فالعلاقة هي حوار مستمر ومتعدد، يعكس جدلية العلاقة التواصلية بين الطرفين. وإذا كان الحوار هو مؤشر التواصل فإنه أيضا علامة على الحياة المتدفقة التي تسري في ثنايا النص. بمعنى آخر إن الحوار هو الذي يفكك البنيات العميقة للنص ويفتح مغالقه على كافة الاحتمالات الدالية.

إن ترسيم آلية الحوار في التأويل هو الذي يدل على أن النص كائن مختلف، يمارس استفزازه وشغبه اتجاه القارئ، ويبدي ممانعته له بكثير من الأشكال والمواقف، لهذا كان الحوار معه اعترافا بوجوده الذاتي والدلالي، وتصريحا له بالحق في ممارسة الامتناع والاختلاف، لأن النص من طبيعته (يعطيك شيئا

(1) نظرية التأويل، ص: 09.

(2) نفسه : ص 12.

ويحرمك شيئا آخر...) [1]. وبالتالي فهو: (**مثير لعقولنا بحدوده ومطالبه وممكناته...**) [2] **فلا سبيل إلى** مواجهة هذه الإثارة وهذه المطالب إلا باعتبار الحوار القناة التأويلية الأولى لفهم النص وتفهم مطالبه.

في الواقع لا ينحصر اهتمام ناصف بالحوار في نطاق الممارسة التأويلية للنصوص، فقد رأيناه من قبل[3] يعتبر القراءة نفسها محاورة تفاعلية تأخذ أبعادا واتجاهات مختلفة، فهي من جهة محاورة بين القارئ وبين النص، ومن جهة ثانية هي محاورة مستمرة بين النص ومجموع النصوص التي سبقته. (**ومغزى هذا كله أن القراءة بطبيعتها محاورة. النص يحاور غيره من النصوص من قبل ومن بعد. التأويل – إذن – لا يعبد فردية النص الضيقة. التأويل – على العكس – يبحث في تفاعلات النصوص وجوانبها المحذوفة...**) [4].

لنتأمل هذا النص بطريقة متأنية لنكتشف أن رؤية ناصف للتأويل تتأسس وفق مبدإ جدلي، يرى أن النصوص تتقدم للقارئ في ضوء تداخلها مع نصوص غائبة، وبالتالي فالنص الواحد غير موجود، وإذا كان الأمر كذلك فالتأويل له الحق في الاستمرار في فتح قنوات التواصل مع موضوعه كلما استشعر ضيق أفق التحليل أو انعدامه. والحوار في حاجة دائمة إلى بناء جسور جديدة بين طرفيه: النص/ القارئ، مع بث الحياة في هذه الجسور، لأنها الآليات الوحيدة التي نَعْبُرُ بها تجاه النص. أو بعبارة أخرى: يَعْبُرُ بها النص تجاه قارئه. وعليه، فإن الارتكاز على الحوار يستمد حضوره الشرعي من العلاقة الأنطولوجية التي تربط بين الإنسان والعالم من حوله، ما دام أن (**الوجود الإنساني حوار مع العالم، هذا الحوار عودة إلى فكرة التواصل الذي انقطع بزعمه بتأثير بعض الاتجاهات)** [5].

يتبدى لنا إذن البعد الأنطولوجي لمبدإ الحوار مع النص وهو مما لا شك فيه مستمد من فلسفة هيدجر الذي يُعَرِّف الحوار بكونه الإنصات لصوت المقروء، وإبداء الرغبة الكاملة في محبة ومعانقة همومه وإشكالاته. لكن ناصفا يتمثل الحوار كنوع من التجاوب بين آفاق متباينة ومختلفة، تُسْتَحْضَرُ فيه كافة آليات وأدوات التفاعل والتوحد، دون إلغاء تعسفي لأفقنا الخاص، بل على العكس من ذلك يقوم هذا التجاوب على فكرة التحدي والمخاطرة، لمناشدة التفتح الحر والتوحد الممكن. (**إن اللقاء التأويلي لا يقوم إذن على رفض أفقنا الخاص ونفيه. فذلك أمر مستحيل، وإنما يقوم على شيء غير قليل من تحدي هذا الأفق، ومحاولة المخاطرة به في سبيل تفتح حر...**) [6].

---

(1) محاورات مع النثر العربي: مصطفى ناصف، ص 10.

(2) نفسه.

(3) انظر الفصل الأول، محور مفهوم القراءة عند مصطفى ناصف.

(4) محاورات مع النثر العربي: ص 10.

(5) اللغة والتفسير والتواصل، ص: 213.

(6) نفسه ، ص: 177.

يجب أن نعلم أيضا أن الحوار الأنطولوجي الذي من خلاله يتغلغل القارئ في ثنايا النص والذي يؤدي إلى المخاطرة بأفقه الخاص، هو في حد ذاته قيمة نوعية تضاف إلى الممارسة التأويلية وتساعد على توسيع رؤيتها النقدية، فالحوار يقف على الطرف المقابل لأي ممارسة تسعى إلى بتر، أو إقصاء، أجزاء من النص على حساب الانسجام، أو التجاوب مع المنهج المتبع. التأويل الحواري يفتح أبوابه لتلقي كافة الأصوات المختزلة في النص، ويعمل على خلق حالات التجاوب والتفاعل بين أفق القارئ وأفق المقروء.

وقد رأينا سابقا[1] أن القراءة الناصفية هي قراءة التفاعل بالدرجة الأولى، تفاعل آفاق طرفي العملية (القارئ / النص) من جهة، والنظر إلى النص باعتبار تفاعل أجزائه من جهة ثانية. وهي الفكرة ذاتها التي أقرها الناقد الفينومينولوجي ريتشارد بالمر في كتابه: "هيرمونتيك" الذي يبدو أن ناصفا قد أعجب به كثيرا، بحيث لا يتوانى في استحضاره بين الفينة والأخرى، كالإشارة التالية التي يقر فيها بأن (**التأويل عند بالمر لا يعدو أن يكون مثلا لحياة ناضجة لا تغلق الباب على نفسها، ولا تقاوم إلا ناظرة إلى المجموع وتفاعلات أجزائه...**)[2].

وكما أعجب ناصف ببالمر فقد أعجب أيضا بهيدغر رائده العظيم في فلسفة الوجود. فهذا الفيلسوف يعتبر اللقاء التأويلي بين القارئ والمقروء هو عبارة عن لقاء وجودي محض، يتم بواسطة الحوار. ولكي لا نعيد ما سبق وأشرنا إليه نرى أن الضرورة المنهجية تستدعي منا الانتقال إلى ملامسة الجانب التطبيقي لمفاهيم التأويل عبر مقاربة مكونات النص/ القصيدة كل على حدة وذلك عبر الفصل الموالي.

(1) انظر شروط القراءة عند ناصف، ضمن الفصل الأول.

(2) نظرية التأويل: مصطفى ناصف، ص: 72.

خلاصة الفصل الثالث:

نستطيع أن نقول بعد استعراضنا لمجموع المرتكزات النظرية التي صاغت مكونات أفقي الاعتراض والاندماج لدى مصطفى ناصف، أن أسس أفقه النقدي يتشكل من مبادئ الفلسفة الظاهراتية ونظرية التأويل اللتين ترفضان كل مقاربة نقدية لا تنسجم مع روح مقولاتهما الفلسفية والفكرية العامة.

وهكذا فقد وجدناه يرفض المنهج الانطباعي التأثري، بناء على كون ما بين وعي المتلقي وعالم النص من التباعد والاستقلالية، ما يفرض إبعاد كل الأحكام الذاتية المتأثرة بملابسات الموقف النفسي، والعوامل الخارجية أثناء استصدار حكم القيمة. وذلك باعتبار هذا الحكم هو وليد الإسقاطات الذاتية فقط، وليس نابعا من القراءة الواعية بخصوصيات الفهم المفروضة. لهذا كانت الإحالة على الذوق هي كالإحالة على المجهول، فلا يمكن للقارئ تلمس المعالم الجمالية ولا الأبعاد الدلالية اعتمادا فقط على الانطباعات الذاتية، لذلك وجدنا أن الظاهراتية تقر بمبدإ استقلال النص على الوعي المتلقي استقلالا يسمح بالقول بأن لكل طرف منهما عالمه المميز والمتفرد. والنص انطلاقا من هذا التصور يستوجب النظر إليه من خلال ما يقدمه لوعينا من عناصر، ورؤى، تخلخل أفق قراءتنا المنتظر، وتخلق لدينا كقراء، انطباعا بضرورة معرفة **(طبائع الأشياء المستقلة ما أمكن ذلك)** [1].

لقد رفض ناصف أحكام المنهج الانطباعي بناء على فلسفته هاته، وبناء أيضا على وعيه التام بسيرورة الفهم ومستلزماته النفسية أثناء عملية التلقي، إذ أقر على صعوبته، ومشاقه، ووعورة مسالكه، وبالتالي أصر على ضرورة أن يكون القارئ في المستوى الذي يتيح له الانخراط في النص متحليا بالصبر، ومتسلحا بالقدرة على تحمل أعباء ومشاق القراءة. لكن يبدو أن القارئ الانطباعي هو بعيد كل البعد عن هذه المواصفات بحكم إطلاقه للأحكام الذاتية بدون إبداء مبرراتها، أو حتى الشعور بمشاق ولادتها. والخلاصة هي أن هذا النوع من **(تحكيم مستوى ذوقي معين في الشعر هو لون من الانصراف عن مشقة التفهم...)** [2].

إن الشعر لا يحتاج إلى العواطف القوية، كما يرى الناقد الانطباعي، بل يحتاج إلى أن يكون خَلْقاً خياليا، أي أن تكون له القدرة على أن يخلق صوره ومعانيه وأخيلته من خلال تجاور وتفاعل مكوناته اللغوية والتركيبية. وهذا المعطى الجديد قد لا يروق لناقد يخضع لأول صورة جمالية تتراءى له أثناء فعل القراءة. بحيث يشحذ كل ممكناته المنهجية لتبرير دواعي تأثره بهذه الصورة، مبتعدا بذلك كل البعد عن روح النص الحقيقية.

---

(1) دراسة الأدب العربي، ص:48

(2) نفسه ص: 43.

وكما رفض ناصف المنهج الانطباعي، فقد رفض أيضا أي دور للمنهج الاجتماعي في مقاربة النص الشعري، وذلك من خلال إثبات عدم مشروعية ما يقف وراء هذا المنهج من قواعد نظرية ومسوغات تبريرية.

ومن هذه المبررات ما يعرف بتأثير الواقع الاجتماعي على النص الشعري: فقد أثبت من خلال تفريقه بين الحافز والسبب، أن الظروف الاجتماعية هي مجرد محفزات خارجية، وليست عوامل مركزية في قيام النص وتشكل معناه، لهذا السبب يدعو إلى ضرورة النظر إلى النص بعيدا عن فكرة التأثير والتأثر التي قال بها نقاد المنهج الاجتماعي، لأن هذه الفكرة تحول النص من معطى قائم الذات له استقلاليته، وبناؤه، ووجوده، إلى مجرد معطى خاضع لتأثيرات خارجية، لا يمكن أن تمت له بصلة موضوعية أو فنية.

إن مشكلة المحدثين في النظر الناصفي تتمثل في عدم قدرتهم على التفريق بين المقولات، والمفاهيم، وبعض المصطلحات التي ظهرت بظهور تيار المنهج الاجتماعي في النقد العربي. ومن ذلك عدم طرح قضية التفريق بين الحافز والسبب، وعدم قلب معادلة التأثير البديهية للواقع في الأدب. وعليه فإذا كان من الشائع لدى النقاد هو فهم النص من خلال الواقع الاجتماعي السائد، فإن المطلوب الآن في التصور الناصفي هو فهم الواقع من خلال النص الأدبي: ذلك أن (**العمل الفني ليس انعكاسا، وإنما هو إضافة حقيقية على الظروف الاجتماعية، ومن ثم يسهم في تكوين المجتمع...**)[1].

إن الأدب هو إضافة نوعية للأنماط الثقافية الموجودة في الواقع، وله تأثير واضح في توجيه هذا الواقع إلى المرتبات التي ينبغي أن يكون عليها، إذ بقدر ازدهار الأدب، يقاس ازدهار الواقع. لهذا يمكن للقارئ إذا أراد فهم الواقع، النظر أولا على قوالبه الثقافية. ولبلوغ هذا الهدف يحث ناصف القارئ الذي يسعى إلى تلمس معنى النص على التزود بالخبرة الجمالية التي لا مناص منها في أي قراءة نقدية.

إذا كانت القراءة الناصفية تقوم على أساس رفض المناهج النقدية الانطباعية والاجتماعية عن طريق التبريرات الفكرية التي صاغتها، فإن رفض المنهج النفسي كان عنده منطلقا من فكرة انتقائية مفادها رفض ما لا ينسجم مع منهج التأويل، وقبول كل ما يتقاطع معه من مفاهيم وأدوات إجرائية.

هكذا سنجد أن بعض المقاربات النفسية تتشابه إلى حد ما مع المقاربة التأويلية، من حيث اعتماد المنهج النفسي في بعض اتجاهاته على منهج التأويل في قراءة دلالات الصور، والرموز، حيث يقود ذلك القارئ إلى البحث عن الخلفيات النفسية التي دفعت الشاعر إلى التعبير بهذه الصورة أو تلك. وقد اعترف ناصف بضرورة الإفادة المنهجية من هذه المدرسة، خصوصا في بعض المواطن التي يكتنفها الغموض والانغلاق، لكنه رفض كثيرا من المقولات التي أضحت بديهية عند بعض نقاد هذه المدرسة.

---

(1) دراسة الأدب العربي، ص: 99.

ومن هذه البديهيات القول بغموض الرمز الشعري وفرديته في التعبير الفني، حيث رفض هذا المنطلق وأكد على التباس الرمز وتداخل مساقاته الدلالية. ويعني هذا أن الربط التلقائي بين الرموز وغموضها الدلالي، يحيل فقط على الرمز ومبدعه، بينما الحقيقة الموضوعية تقول بضرورة تجاوز هذه العلاقة الضيقة والارتقاء بها إلى مستوى آخر يعكس إنسانية الرمز وأفقه الرحب في التعبير عن قضايا البشرية جمعاء وليس ذاتية الشاعر الضيقة.

كما نسجل أيضا رفضه الربط بين الشاعر وإنتاجه الشعري لأن هذا الربط يقود إلى القول بأن النص هو خزان أسرار الشاعر، وملجأ عقده النفسية، بينما هو تعبير عن قضايا إنسانية وقيم مجردة لا دخل لِلْعُقَدِ والنوايا الفردية فيها. ولم يكتف ناصف برفض هذا وذاك بل رفض مسألة تدخل العاهة العضوية في شعرية النص، حيث أكد على عدم تأثير آفات الشعراء الذاتية في نسج المضمون الفني والجمالي للنص الشعري.

يعتبر ناصف أن ما يشكله الشاعر من صور وما يقيمه من علاقات تجاور بين مختلف المكونات الشعرية والخصائص النوعية التي تكونه، لا تمت بأي صلة بالأحوال الذهنية والعوائق العضوية التي يعيشها الشاعر. كما أن مختلف هذه الخصائص ليست وليدة فكرة التعويض التي قال بها النقاد النفسانيون، وهنا نشير باختصار إلى أن فكرة التعويض ظلت راسخة في التصور النفساني للأدب، إن لم نقل شكلت إحدى المقولات التأسيسية الأولى للرؤية المذهبية لهذا المنهج. فقد رأى ناصف أن الضرورة المنهجية تستدعي الآن زحزحة هذه المقولة عن مكانها استشرافا لأفق نقدي جديد قائم على الابتكار والتجديد.

ولعل أبرز ما يعكس تجديد ناصف في مقاربته النقدية هو مجموع انتقاده للمنهج البنيوي ؛ حيث لاحظنا أن انتقاده لهذا المنهج كان من منطلق فلسفي محض.

فقد ثبت أن منهج التأويل يتعارض مع المنهج البنيوي تعارضا مذهبيا، لا مجال فيه للحديث عن أي إمكانية للتقارب. لهذا وجدنا عند ناصف أن خلفيات التعارض تنصب أولا وقبل كل شيء على "علمية" المنهج البنيوي ونزوعه إلى الاحتكار والتَّسَيُّدِ وفرض القوة والتسلط.

ويقدم ناصف لما أشرنا إليه، العديد من الأدلة والحجج، لعل أبرزها انحصار البنيوية في أقبية التراكيب، وعلاقات الجمل، والكلمات، واقتصارها على مقاربة الشكل دون الولوج إلى المضمون، واعتدادها بفكرة البنية، والنسق، والنظام، وخضوعها لمنطق الانغلاق، واقتناعها بفكرة الثنائيات: الذات/ الموضوع، الشيء الذي يتعارض مع ما يؤمن به هو من أفكار فينومنولوجية تقول بأن: (**الإلحاح على التقابل هو إلحاح على السيطرة**)[1].

(1) اللغة والتفسير والتواصل: ص 162.

ومما يؤكد ذلك ويرسخه، هو إلحاح هذه الفلسفة وتأكيدها على القول بأن النصوص أشياء لا أشخاص. فعلى المستوى الثاني، يسمح لنا هذا التصور أن نفكك ونعيد بناء ما سبق أن جزأناه وفق تصورنا التشريحي للنص. بينما المستوى الأول وهو الذي – ينسجم مع الرؤية الفينومينولوجية – فيسمح لنا أن نقارب النص من إخلال إحداث مسافة بيننا وبينه، تجيز لنا أن نبتعد عن كل الإسقاطات الذاتية التي يمكن أن يتعرض لها أثناء عملية التلقي. وعليه، فإن الذات القارئة تشارك الموضوع ولا تخلقه، وهذا ما سعى إليه ناصف في رده على المنهج البنيوي، بحيث ميز بين الوعي الفردي والموضوع، وقال بانفتاح الأخير على الأول تماشيا مع قناعاته الهيدغرية.

إن المعنى الأدبي يمكن أن ينظر إليه بعيدا عن "علموية" المناهج النقدية الحديثة التي تشبث بها المحدثون كثيرا. لهذا فليس من الضروري أن نسلط عليه الآليات المنهجية الصارمة التي لا ترقى إلى مستوى تلمس الروح الكامنة في ثناياه الداخلية... إذ لا تستطيع هذه الآليات المصنعة سلفا في معامل "العلمية الصارمة" أن تمسك بالدلالة الحية التي يتوفر عليها كل نص إنساني.

إن هذه الدلالة الحية لا يمكن أن تنفتح إلا للنقد الجديد، الذي يرى النص عالما منفتحا ومتعددا، ممتدا وشاسعا، ومتجاوزاً فكرة الأبنية الصغرى التي يزعم البنيوي أنها تنطوي عليه، بحيث إن صراع هذه الأبنية يتنافى مع مبدإ الشمول الذي يحظى به النص الأدبي والذي يراد به هنا: شمول المعنى على آفاق رحبة من التعدد.

كما أن هذه الدلالة الحية للنصوص لا يمكن أن تتأتى لقارئ يمارس شغبه الطفولي للغة، بحيث ينظر إليها كميدان للعب بالكلمات والمواقع. وهذا ما عارضه ناصف بنفي أي محاولة للقارئ لتشييء اللغة لأن **(اللعب المعاصر باللغة، أحيانا موت للغة والعقل، وكل ما يعتز به الإنسان الراغب في الحياة...)** (1).

بمعنى آخر يرى ناصف أن القارئ المحدث مطالب بإعادة الحياة إلى مقارباته النقدية عبر إضفاء نوع من المشاركة الوجدانية والتعاطف مع ما يقرؤه، وذلك بالإصغاء إلى ما يقوله إصغاء القارئ الودود والعاشق لموضوع قراءته. ولعل أولى خصائص هذه القراءات المقترحة هو اعتبار النص ميدانا للمعايشة الوجدانية، لا لممارسة السلطة واللعب، والكف عن الاعتقاد أن ما تحمله لنا العلامات اللغوية هو "حقيقة" العالم الذي نعيشه.

لم يكتف ناصف فقط بمعارضة المناهج النقدية، بل قدم ما يمكن اعتباره أفقا منهجيا منسجما مع قناعاته الفلسفية متمثلا في المنهج الإستاطيقي أولا، ومنهج التأويل ثانيا، يوحد بينهما هاجس الفهم.

---

(1) الوجه الغائب: مصطفى ناصف، ص: 208.

وهكـذا جعـل المـستوى الأول (الإسـتاطيقي) ميـدانا لتحقيـق فهـم قـائم علـى الخـصائص الفنية/ النوعية، والدلالات الجمالية بحيث قدم في هذه المرحلة أهم تصوراته لمسألة الجماليـة في الـنص، كما قدم على المستوى الثاني التأويلي، أهم خلاصات فلسفته في التأويل.

ومن أبرز ما يمكن اعتباره "تصورا جماليا جديدا" للنص الأدبي هو القول ببلاغة الإيجاز، وأهميته في ترسيخ شعرية النص. فقد كان ينظر إلى الإيجاز كنوع من السطحية والاختصار ينمان عـن ضـحالة إبداعيـة لدى الشاعر، إلا أنه في المنظور الناصفي تعبير عن قوة تعبيرية وخيالية، تسمح بقراءة الكل من خلال الجزء.

إن هذا التصور الجمالي الجديد للإيجاز يـنهض علـى فهـم خـاص للغـة، فقـد أشـرنا إلى طابعهـا الخلاق، أي إلى الدور الجديد الذي أصبح لها من خلال التصور الناصفي الذي يقول بضرورة اعتبارها كيانا مستقلا، تنصهر فيه الاتجاهات الذاتية والموضوعية الخارجية: أي أن اللغة الآن تقوم بوظيفة الدمج بين كافـة الاتجاهات لتخلق من ذاتيتها عالما متعارضا، يقوم على الاختلاف والتعارض، عوض الائتلاف والانصهار.

على ضوء هذه المعطيات نستطيع أن ندرك دعـوة ناصـف إلى ضـرورة وجـود "نـص مـستقل" عـن الظروف الخارجية، والتأثيرات الذاتية، فبدلا من التشبث بفكرة تأثير الذات القارئة علـى موضـوع القـراءة، ينادي ناصف بضرورة توفر هذه الذات على ما يسميه بالخبرة الجمالية التي هـي شـبيهة إلى حـد مـا بـالخبرة السيكولوجية التي أطلقها عند معارضته للمنهج النفسي. وتقوم هذه الخبرة على أهمية قـصوى، مـن حيـث تمكينها القارئ من القدرة على رصد القيم الجمالية والفنية للنص، ناهيك على أنها تضمن التحقـق الفعلـي لنشاط التلقي. على أن هذا التحقق ينبغي أن ينبني على الفصل بين مـا يعـرف بأسـلوب التقيـيم وأسـلوب التحليل. فالأول يقوم على طغيان النزعة الذاتية في استصدار الحكم النقدي والثـاني يقـوم علـى مهـارة في الغوص في ردهات المعنى وهو ما تدعو إليه القراءة التأويلية.

الفصل الرابع

التأويل في بعده التطبيقي

الفصل الرابع

التأويل في بعده التطبيقي

مقدمــــة:

رأينا أن القيمة البالغة المقاربة التأويلية للنص الشعري تكمن في التوقف عن استصدار الأحكام النقدية بناء على التصور النقدي الاجتماعي، أو النفسي، أو الانطباعي، أو البنيوي اللغوي والنظر إليه باعتباره حالة معزولة عن كل المعطيات المؤثرة. وهذا ما يدفعنا إلى استخلاص الجوهر الفلسفي لهذه المقاربة من حيث كونها تتناغم – جملة وتفصيلا – مع الرؤية الفينومينولوجية التي (**تهدف إلى قراءة "محايثة" تماما للنص لا تتأثر مطلقا باي شيء خارجه...**) [1].

وتبعا لهذا المنطلق نستطيع أن نقول إن اجتهاد ناصف في نفي أصالة "المنهج" ومشروعيته مرده ليس فقط على الذاتية الصرفة أو العلموية الصارمة، بل إلى وعيه الدقيق بمقتضيات المقاربة الظاهراتية، وما يستلزمه من إجراءات أولية أبرزها عزل النص الأدبي عن سياقه الاجتماعي واستبعاده عن ظروف مؤلفه[2].

ولعل من تجليات هذه المقاربة وضع "النص/ المقروء" بين قوسين أي تعليق كافة المقاربات السابقة، وتلقيه من زاوية ما يعرف في الظاهراتية بـ"الوعي الخالص" أي الوعي الذي ينظر إلى المقروء من خلال الرؤية الواحدة وليس الرؤى المتعددة، ومعنى ذلك أن وعي القارئ سيتجه إلى قراءة موضوعه بعيدا عن خلفيات القراءات السابقة، وبعيدا عن الفهم المسبق الذي تمده بعض القراءات المنهجية لقرائها. ذلك أن استبعاد النص عن سياقاته الخارجية وعزله عن سلطة مؤلفه سيجعلنا ننظر إليه باعتباره معطى خالصا، أي خاليا من التوجيهات والتحديدات المؤثرة. فما هي تجليات هذه الممارسة الدقيقة عند ناصف؟ وكيف عبر عنها في ممارسته التأويلية؟.

بالنظر على مجموع المقاربات التأويلية الناصفية يتبين أن الرجل لم يخرج عن مبادئ النقد الفينومينولوجي الذي حددنا أبرز معالمه في مدخل هذا الكتاب. وحيث إنه كان وفيا لالتزاماته الفلسفية والتأويلية فإنه سار على نفس الخطط المنهجية التي تقتضيها المقاربة الظاهراتية والتي من أبرز تجلياتها مبدآ: "الرد والتعليق".

---

(1) مقدمة في نظرية الأدب: تيري انغلتون: ص 55.

(2) انظر مدخل الكتاب .

ويقتضي مبدأ الرد والتعليق كما رأيناهما عند هوسرل استبعاد كل مضامين المعاني التي تحملها الظواهر، وتعليق أنماط فهمهما في قبل الآخرين: أي النظر إلى الظاهرة في استقلال تام عن أنماط وعي القراء. وهذا ما يترتب عنه عدة نتائج أهمها: تخليص الظاهرة من تلوينات القراءات السابقة ومقاربتها كمعطى موضوعي خالص.

بالعودة إلى المعنى الأدبي ندرك أن أشكال تلقيه يقتضي أيضا النظر إليه كماهية مستقلة عن وعينا، وكمعطى خالص أي مستقل عن القراءات المنهجية الأخرى وهذا يعني أن تناول هذا المعنى ينبغي أن يتم في معزل تام عن كل القراءات النقدية الأخرى، وهذا ما يفسر بالملموس رفض ناصف لكافة أشكال المقاربات النقدية السالفة الذكر (المنهج الاجتماعي، المنهج النفسي، المنهج البنيوي).إن رفض المقاربات المنهجية الأخرى ينطوي على فكرة أساسية مفادها أن الذات هي – مركز الوعي – وهذه الفكرة تدخل في صميم التأويل وجوهره.

لقد أراد ناصف من خلال التركيز على الذات التأكيد على مركزيتها في فهم وتلقي النصوص وفي قدرتها على بلورة أفقها النقدي بعيدا عن آفاق الآخرين بهذا سنلاحظ غيابا شبه تام للإحالات والمراجع في كتاباته التطبيقية، إن لم نقل انعدامها في بعض كتبه (قراءة ثانية لشعرنا القديم) (صوت الشاعر القديم) على سبيل المثال.

إن خلو مؤلفات ناصف من الإحالات المرجعية أمر يثير فينا أكثر من سؤال واحد. فهذه ممارسة في الكتابة النقدية استثنائية، ولم يسبق لنا أن رأينا كتبا تخلو من الإحالة إلى مصادرها ومراجعها إلا القليل منها طبعاً.

غير أن فهم وتمثل رؤية ناصف لممارسته النقدية قد تفضي بنا إلى تلمس خلفيات هذه المسألة، والتي قلنا عنها إنها خلفية تمجِّد الذات/ الوعي وتُعزى لها كُلَّ أسباب الفهم والإدراك.

لقد كشفت الذات/ القارئة عن قدرتها على بناء عالم تَقَبُّلِهَا الشعري بما تنسجه من روابط بين مختلف أجزاء معاني النص، وقد رأينا من قبل أن المعاني هي نفسها وحدات عضوية (**تدرك على أنها أجزاء عضوية في كُلٍّ مُرَكَّبٍ، الْجَوْهَرُ الْمُوَحِّدُ لَهُ هُوَ عَقْلُ الْمؤلِّف...**)[1] فلا يتم إدراك هذا العقل إلا من خلال النص كما أنه لا يتم إدراك باطن النص إلا من خلال هذا القول.

إن إجراءات التلقي الناصفي للنص الشعري هي بمعنى آخر اكتشاف عميق لآليات الإنتاج النصي عند الشاعر، فما هي مكامن هذه الآليات ووسائل عملها؟

---

(1) مقدمة في نظرية الأدب: ص 55.

السؤال ينفتح على كافة الاحتمالات عند ناصف. وقد يؤدي بنا إلى القفز إلى آفاق معرفية مغايرة، أو قد نستشف معالم الإجابة عنه من خلال بعض الجزئيات البديهية الصادمة: كالبحث مثلا عن علاقة الفرس بالصحراء. أو الناقة بالماء... وهو ما يبرر أحيانا الغموض الذي تكتنفه بعض أفكاره.

إلا أن مقاربتنا لمكونات الرؤية التأويلية في بعدها التطبيقي سينزع الستار عن بعض الجوانب التي تبدو للقارئ العادي غامضة أو غير منسجمة مع أفقه القرائي، وهذا ما سنحاول إنجازه في ما تبقى من الكتاب من خلال تحليل المقاربة التأويلية التطبيقية لناصف كأنشطة تحليلية إجرائية تُسائل المفهوم في بعده الإجرائي والتطبيقي.

المبحث الأول

تأويل الطلل

1- تأويل الطلل بين التقليد والحداثة:

يجمع المحدثون على أن النص الشعر القديم هو بناء متكامل الأجزاء، أي أنه بناء تحكمه فكرة واحدة على الرغم من تعدد وحداته الدلالية وتباين مستوياتها التركيبية والبلاغية.

ومعنى ذلك أن الموقف النفسي الذي يصدر عنه الشاعر يبقى واحدا يؤثر بتلويناته الخاصة على سائر الوحدات الدلالية، سواء تعلق الأمر بنية الاستهلال أو بنية المدح... حيث تبدو لنا هذه الوحدات متباعدة سطحيا لكنها مرتبطة دلاليا من خلال الموقف الواحد الذي يصدر عنه الشاعر.

ولعل أبرز ما يُعبِّر عن هذا الموقف النفسي الواحد في القصيدة القديمة هو الطلل، الذي اختلف المحدثون كثيرا في تفكيك بنيته الدلالية. بين من يذهب إلى تبسيط الموقف برده إلى عوامل الحنين إلى ذكريات سابقة، وبين اتجاه ذهب في تمثل دلالته إلى حد الاستنجاد بأحدث النظريات الفلسفية المعاصرة كالأنتروبولوجيا وعلم النفس...

1.1- الاتجاه التأويلي الكلاسيكي:

فيما يخص الاتجاه الأول فهو اتجاه كلاسيكي يفسر المكوّن الطللي كأداة للتعبير عن عاطفة لم تعد موجودة بفعل عوامل الهجرة القبلية، فهو موقف إنساني يعكس توق الإنسان/ الشاعر إلى استرجاع هذه الذكريات الماضية قصد التخفيف عن معاناته التي يعيشها في واقعه/ الحاضر. فلا يكلف نفسه عناء البحث عن البنيات العميقة واللاشعورية التي تنطوي عليها اللحظة الطللية. وإنما يكتفي بالوقوف على الجوانب السطحية فقط. لذلك فهو يندرج ضمن (**اتجاهات التأويل الكلاسيكي التي ترى أن الطلل يدور حول معاني الشوق والحنين إلى الماضي أو أنه مجرد ثورة عاطفية يتذكر فيها الشاعر أياما انقضت...**)[1].

ينطوي هذا الموقف إذن على بساطة واضحة في تلقي الطلل. فهو بقدر ما يعكس بجلاء هذه البساطة بقدر ما يسحب عن الطلل ثراءه الدلالي وحمولته الفلسفية. فلا يتغلغل في بنيته العميقة فيكتفي بالوقوف على جوانبه الشكلية فقط.

ومن أبرز من يمثل هذا الاتجاه، الدكتور: **شوقي ضيف** في كتابه 'العصر الجاهلي' والذي خصصه لدراسة الشعر الجاهلي من خلال أغراضه المختلفة وأبعاده الفنية. منطلقا في ذلك من رؤية تحليلية تاريخية

---

(1) مشكلات التأويل في ظاهرة النسيب، د. عاطف أحمد الدرابسة، مجلة بيادر، العدد 43 السنة 2004، ص 14.

تارة، وفنية جمالية تارة أخرى: فهو عندما تناول اللحظة الطللية لم يخرج عن مجال هذه الرؤية العاطفية بالقول إنها لحظة استرجاع تاريخي للحظات ماضوية يتذكر فيها الشاعر علاقته بمحبوبته تذكرا يدفعه إلى درف دموعه للتخفيف عن معاناته في الشوق والحنين. فقد ترك الشاعر دياره لسبب من الأسباب الكثيرة التي تدفعه إلى الهجرة تحت وطأة الظروف القاسية، وهناك ترك ذكريات حميمية سرعان ما يسترجعها أثناء المثول أمام الطلل، ومن ثم فإن (**أول صورة تلقينا في قصائدهم هي بكاء الديار القديمة التي رحلوا عنها وتركوا فيها ذكريات شبابهم الأولى، وهو بكاء يفيض بالحنين الرائع...**) [1].

ومن المهم هنا أن نعرف أن شوقي ضيف يحسم الأمر بالارتكاز على العنصر العاطفي. إذ أن الطلل هو مثير انفعالي، والبكاء هو استجابة فورية دون اللجوء إلى ما يمكن اعتباره آلية حديثة في تلقي هذا المكوّن الذي يشي بعدة دلالات ثرية. ولعلنا ندرك من خلال الوقوف على مقتطفات أخرى من كتابه المذكور، السر الذي يكمن وراء هذا الفهم التبسيطي، فهو يرى أن الشاعر الجاهلي لا يستطيع الجنوح بعيدا في بناء صوره الخيالية بسبب عدم قدرته على ذلك، والسبب عنده هو أن خصوصيته الشخصية وظروف وملابسات تنشئته الاجتماعية جعلته ذا نزعة بدوية خشنة، لا تنظر إلى الأشياء بالحس المرهف وبالوجدان الرقيق، وبذلك فهو يفتقد إلى القدرة على التغلغل في الأشياء المحيطة به كما يفتقد أيضا إلى إمكانية التحليق بعيدا لأن (**هذه النزعة في الشاعر الجاهلي جعلته لا يحلل خواطر ولا عواطفه إزاء ما يحدث فيه من حب أو غير حب، فهو لا يعرف التغلغل في خفايا النفس الإنسانية ولا في أعماق الأشياء الحسية...**) [2].

إذن فشوقي ضيف ومن خلال هذا النص ينفي أن يكون وقوف الشاعر على الأطلال وبكاؤه عليه نابعا من رؤية فنية عميقة، ما دام أنه لا يقدر على التغلغل في خفايا النفس الإنسانية أو في أعماق الأشياء الحسية وبالتالي يمكن القول بأن خلفيات صدوره الطللي مرتبطة بلحظة انفعالية قاصرة وساذجة ما دام هو نفسه لا يرقى إلى مستوى الجنوح الخيالي البعيد.

والحق أن قارئ هذه الأفكار سيجد صعوبة في استيعاب أبعادها الدلالية، ليدرك بعدئذ أنه ملزم بتلمس العذر لناقد تراثي قَصَرَ همَّه الرئيسي في استجلاء معاني وصور النص الشعري الجاهلي بالاعتماد على التأريخ للشعر العربي في مراحله الرئيسية والكبرى. فقسم هذا الشعر إلى عصر جاهلي، وعصر إسلامي، وعصر أموي، وآخر عباسي، وهو تقسيم كلاسيكي معروف ومتداول.

لقد صدر معظم المحدثين – خصوصا من تأثر بمنهجية شوقي ضيف – في تلقيهم للمكون الطللي من هذه النظرة التبسيطية السهلة، حيث كفاهم الجانب العاطفي الحنين، الشوقْ عناء البحث في علاقة ذلك بالانهدام الحضاري الذي يعبر عنه العنصر الطللي. فلم يقلّبوا أحجار الديار وحُفَرها وأثافيها، كما لم يبحثوا

---

(1) في العصر الجاهلي: شوقي ضيف، الطبعة 24 دار المعارف، مصر 1960، ص 212.

(2) في العصر الجاهلي: شوقي ضيف، ص: 220.

عن سر بقايا الحيوانات الضالة التي احتمت بهذه الديار اتقاء شر الطبيعة، ولم يفهموا صيحات الشعراء، ولا مواطن هبوب هذه الصيحات في أعماقهم المتخنة بالآلام والجراح.لأنهم في نظره شعراء/ عشاق، يدرفون الدموع لأنهم تذكروا الأيام الجميلة التي عاشوها في هذه المنازل.

2.1- الاتجاه التأويلي الحداثي:

لا نحتاج هنا إلى التذكير بأن صفة الحداثي تنطبق فقط على فئة من المحدثين الذين طبقوا مناهج النقد الحديثة في تلقيهم للنصوص الشعرية القديمة. فقد أشرنا إلى البعض منهم سابقا[1] ويهمنا الآن أن نشير إلى البعض الآخر وذلك بحسب مقتضيات الضرورة المنهجية التي من تجلياتها: الإشارة إلى حدود وممكنات الانفتاح على الثقافة الغربية وعلومها ومناهجها، بالرغم من عدم استنباتها في الواقع الحضاري العربي. فقد اتسعت هذه الحدود عند البعض حتى أصبحت تحتضن مناهج مختلفة تتداخل فيما بينها أثناء فعل التلقي، على الرغم من تباين منطلقاتها الإيديولوجية واختلاف خلفياتها الفلسفية. مقابل ذلك ضاقت معالم هذه الحدود وباتت محصورة في دائرة منهجية واحدة سعى روادها إلى قراءة الشعر الجاهلي قراءة أحادية المنطلق دون الاكتراث إلى باقي الحقول النقدية الأخرى.

ولكي نكون أكثر وضوحا واختصارا سنشير لبعض هذه الآراء: هكذا نستطيع أن نقول إن أهم ما يميز هذا الاتجاه هو الابتعاد عن التبسيطية السهلة في تلقي الطلل، وتجاوزها إلى كل ما من شأنه أن يسبر غور هذا العنصر، للنفاذ بعيدا داخل دهاليزه الملتوية والخفية.. ذلك أن تلقي الطلل من زوايا متعددة من شأنه أن يكشف لنا فاعلية العلاقة التي تربطه بالعمق النفسي والعقلي للشاعر ناهيك عن الأبعاد الحضارية التي تنطوي عليها الأطلال.

من جهة ثانية نحب أن نشير هنا إلى أن استعراضنا لآراء بعض الحداثيين المحدثين هو فقط لتبيان ما يُمكن أن يكون فرقا بينهم وبين مصطفى ناصف.

1.2.1-رأي يوسف اليوسف في الطللية:

في كتابه 'مقالات في الشعر الجاهلي' يرى الدكتور يوسف سامي اليوسف أن اللحظة الطللية هي تعبير صادق عن جدلية العلاقة التي تربط الإنسان بالطبيعة من حيث تأثيرها على نشاطاته الإبداعية، والعاطفية، والوجدانية، ومن حيث انعكاس تقلباتها على وعيه الذاتي لتصبح صورة حقيقية عنه.

---

(1) انظر الفصل الثالث من الكتاب .

وتفسير ذلك أن الطلل هو رمز لما يختلج في نفسية الشاعر من جهة ، ولما يعتمل داخل الواقع من تغيرات حضارية وجيولوجية من جهة ثانية. لهذا كله (**لم يكن صدفة أن تكشف الطللية عن حقيقة فحواها أن الطبيعة هي قطب التضاد مع الإنسانية، مما يجعلها على القطع، شكلا من أشكال التعبير عن صراع الإنسان ضد الطبيعة بالدرجة الأولى**) [1].

أخذ صراع الشاعر مع الطبيعة صورا وأشكالا مختلفة، لعل أبرزها رفضه الموت أمام جبروتها، أو الاستسلام لوحشيتها وتقلباتها، لهذا وجد في الطلل المتنفس الشعري الذي عبر فيه عن هذا التضاد والصراع، معبرا في الوقت نفسه عن كل مشاعر القلق حيال ما يختلجه من إحساس بالإنكسار أمامه. هذه هي الخلاصة العامة التي خلُص إليها د. يوسف اليوسف والتي كانت بمثابة نظرية في الطللية تحاول تفسير ما التبس في هذا العنصر أمام الدارسين والباحثين، بحيث قدم تفصيلا دقيقا لهذه النظرية معتمدا فيها على مفاهيم علم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا. وهكذا يمكن تحديد نظريته في كون الطللية هي اندغام لثلاث لحظات، تتداخل فيما بينها بشكل يستحيل قراءة لحظة ما دون الانتباه على علاقتها باللحظة الأخرى، وهذه اللحظات هي: القمع الجنسي والاندثار الحضاري وقحل الطبيعة.

* القمع الجنسي:

يرى يوسف اليوسف أن الطلل هو أداة للتعبير عن احتجاج الشاعر على تقاليد حذر الفعل الجنسي في مجتمعه، الذي هو شبيه إلى حد كبير بالدمار الذي تمارسه الطبيعة اتجاه الحضارة. فالطلل يمثل في لاوعي الشاعر الأداة المانعة لأي ارتواء جنسي ما دام يعكس صور الخراب والهدم وغياب الجبيبة/ الموضوع الجنسي. من هنا جاء الاحتجاج على الكبت بالتعبير عن رفض هذا الطلل.

* قحل الطبيعة:

يعتقد يوسف اليوسف أن تضمين العنصر الطللي عناصر مكثفة من رموز الماء والمطر، هو تعبير لاشعوري لدى الشاعر على الشوق إلى الارتواء والتعطش لعودة الحضارة والحياة إلى هذا المكان القاحل والجاف. لكن اليوسف يذهب بعيدا في ركنه النظري هذا إذ يعتبره مؤشرا على أن الطللية هي (**ليست محض غزلية كما ألفنا أن ننظر إليها تقليديا، بل تضم كذلك لبيدية الطبيعة، وهي ما يمكن أن يشمل الإنسان والحيران والنماء، أي قوى الخلق الحيوي...**) [2].

---

(1) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، ص: 137.

(2) نفسه ص: 144.

من هذا المنطق ينزع الكاتب عن الطللية صفتها الغزلية ليجعلها تعرف بـالموازاة مـع ذلـك غزليـة يبديها الشاعر اتجاه النماء والحياة وضدا على الموت والكبت والانهدام.

* الانهدام الحضاري:

إن قحل الطبيعة وجفاءها وعدوانيتها المستمرة، هو بمثابة إعلان عن إعدام الموجود/ الحضارة. لهذا جاءت اللحظة الطللية للاحتجاج على هذا الإعـدام، ولإعـلان التـشبث بالحيـاة والوجـود. إن الـشاعر في وقوفه الطللي يسعى إلى تحرير الإنسان من قبضة القسوة والجبروت، وبذلك فهو يحرر الإنسان والطبيعة معاً لما يعرفانه من تناغم وتأثير وتأثر طمعا في إعادة بناء ما هدّمه الزمن وما أحدثه من شقوق في الطرفين.

لا شك أن استعراض موقف يوسف اليوسف من العنـصر الطللـي سيكـشف لنـا عـن اخـتلاف واضح بين النظرة الأولى التي عبر عنها شـوقي ضـيف ،وبـين النظـرة الثانيـة الـتي جسدها هـو في نظريتـه. فالموقفان مختلفان، حيث يكشف اختلافهما عن تغاير في أشكال وآليات المقاربـة المنهجيـة. فـالأولى تقليديـة والثانية حداثية، وكلتاهما طرحتا أسئلة موفقة أرادتا من خلالهـا التعـرف علـى العنـصر الطللـي في تجلياتـه المختلفة .غير أن أسئلة أخرى لا تقل أهمية ظلت مطروحة على صعيد دراسات نقدية أُرِيدَ من خلالها تغيير ما هو ثابت وخلق آفاق أكثر حيوية في تناول العنصر الطللي، من حيث (التـساؤل الـذي يحمـل مـشروعية طرحه في هذا المجال، هو– ببساطة – ما دامت هذه المقـدمات الطلليـة اسـتجابة نفـسية لحاجـات الـشعراء النفسية والفنية، فلِمَ لَمْ تأت متنوعة بتنوع الأسلوب والتجربة؟ لِمَ لم نقرأ اختلافا في المنهج والرؤيـا لـدى هؤلاء الشعراء الذين التزموا بنمط واحد في البنيتين التركيبية والمعنوية)[1]. فالطللية تعبير عن تجربة فردية – وهذا خلاف لما قال به يوسف اليوسف من كونها تعبيرا عن رد فعـل جمـاعي اتجـاه حـدث/ حـضارة تـثير الجميع – وبالتالي فما دام أنها تعبير عن تجربة فردية فلماذا لا نقف على تعـدد لأشـكال التعـبير عـن هـذه التجارب العاطفية المتعددة؟ لماذا توحدت أشكال التعبير الشعري عن الطلل وأخذت صورة واحدة؟

2- موقف مصطفى ناصف من الطلل:

1.2- الطلل التزام جماعي.

يجيب ناصف عن هذه الأسئلة الشائكة بالقول إن الطلل هو تعبير عن التزام جماعي يمارسه الشاعر لإبداء قوة انتمائه للجماعة، والتأكيد على استجابته لتطلعاتها اللاشعورية. وهو بذلك ينفي أن يكون الطلل استجابة لنزوات فردية/ غريزية، أو أنه مجرد فعل انفعالي اتجاه عاطفة عابرة.

---

(1) جدلية القيم في الشعر الجاهلي، د. بوجمعة بوبعيو: ص 40 منشورات اتحاد كتاب العرب، الطبعة 1، دمشق 2001.

من هذا المنطلق يبني ناصف قاعدة تأويله للطلل ويستحضر كافة الأدوات المنهجية التي تساعده في إقناع متلقيه بأن الطلل هو نموذج يعكس حاجيات المجتمع. وبذلك فهو يغرف بقوة من ما عبرنا عنه في بداية البحث "باللاوعي الجمعي"، حيث يتأكد لنا ذلك من خلال أنماط التحليل التي يضفيها على الطلل، والتي تبين أن المجتمع ينظر إليه نظرة واحدة متكاملة المدلول بحيث يمثل للشاعر الحافز الطبيعي للتأمل في سلطة الانتماء إليه.

من جهة ثانية يحس الشاعر أنه مطالب بإبداء شعور الالتزام إزاء هذه السلطة الاجتماعية، لأن ضرورة الانتماء تحثه على ذلك. فهو ملتزم بأداء دوره الجماعي ويأتيه هذا **(الالتزام من ارتباط غامض بحاجات المجتمع العليا، وكل نابغة في العصر القديم يشعر أن المجتمع يوجه أفكاره إلى حيث يريد. ولذلك يجب ألا يغيب على الذهن أن الأطلال – والشعر الجاهلي كله – يثير التأمل في معنى الانتماء وسلطات اللاشعور الجمعي...)** [1].

في تأويله للطلل يرى ناصف أن حاجيات المجتمع ورغباته تفوق حاجيات ورغبات الفرد، فهو إذن تَوْقٌ جَمَاعِيٌّ إلى التخلص من أعباء ومعاناة متوارثة من القديم، حيث يُخَزِّنُ المجتمع تاريخه/ الماضي والحاضر في لاوعيه، ويستجمع كل طموحاته وممارساته التي تمتد إلى العصور الغابرة/ البدائية في ذاكرته المنسية واللاشعورية. ولهذا كان طموح الشاعر طموحا مشتركا في الكشف عن هذه المعاناة التي يعيشها هو كفرد ويعيشها المجتمع كجماعة متكاملة، لكن بدون وعي منها. إن دور الشاعر هو الكشف عن بواطن الذاكرة والبحث في ترسباتها عن الأسباب التي تدفع الإنسان إلى الانتقال من موطن إلى آخر تاركا الطبيعة تمارس فعل الإعدام على نفسها. فبالرغم من أن التحول هو فعل طبيعي/ جيولوجي، فإن الشاعر يرى فيه نوعا من الاضطهاد الذي يُمَارَسُ في حقه وحق جماعته. إن الطلل يمثل لدى الشاعر الجاهلي تلك الرغبة الملحة التي لدى الأفراد في الاستمرار في الحياة إنه رمز للحياة ورغبة عميقة في التشبث بأهذاب العيش. لهذا يعبر عن رفضه لكل تمظهر يبطل لديه هذه الرغبة. ولعل أبرز التمظهرات التي تتبدى له منتصبة بقوة الزمن. "الطللية"، التي تعكس عنده دلالات الموت. فهو يرفض الموت بحكم تشبثه بالحياة لكن **(... النؤى والأثافي والأحجار كُلٌّ أشبه بالعظام النَّخِرَةِ المُتَخَلِّفَةِ من رَفَاتِ المَيِّتِ، هذه عظام الحياة يجدها دائماً مَوْضُوعَةً أَمَامَ عقله حيثما التفت، ولولا هذه العظام ما وجد الشاعر شيئا يستحق الصيحة أو البكاء أو استيقاف صحبه أو التحدث إلى نفسه...)** [2].

أكيد أن الإحساس بالموت هو الذي يدفع الشاعر إلى التعبير عن رفضه للطلل. والموت هنا لا يقف عند حدود الذات/ الجسد، وإنما يتخطاه إلى مستوى الموت الذي يخطف الجماعة من حيث انقطاعها

---

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم، د. مصطفى ناصف: ص 53.

(2) دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف: ص 238.

عن ممارسة فعل الحياة. لهذا يمكن اعتبار رحيل أهل الديار من مواطنهم وانتقال الحبيبة إلى مكان آخر هو في حد ذاته ، موت جماعي يستدعي لدى الشاعر الانكباب على تأمل الذات ومحاورتها واللجوء إلى الآخر قصد مساعدتها على البقاء، لأن (**الموت يجعل الشاعر ينعكس على نفسه بالتأمل، يجعله يبحث عن معين لكي يستوثق من أنه موجود...**) [1].

2.2- الطلــــل الرمـــــزي:

اعتبارا لكل ما أوردناه نستطيع أن نقول إن ناصفا يعتبر الطلل رمزا من الرموز التي تستدعي من المحدثين الالتفات إلى قيمته الدلالية، ليس من خلال كونه مركزا لطموحات فردية وإنما كرمز يعبر عن طموحات جماعية مشتركة لا يجد الشاعر لنفسه بدا من الالتزام بها، كتعبير منه على الالتزام الجماعي الذي يبديه اتجاه الأفراد الذين يرتبط بهم.

من هذا المنطلق فإن المحدثين مطالبون بالبحث عن إمكانيات تفكيك هذه الرموز على الرغم مما تطرحه من غموض الصورة والتباس الدلالة. وعلى المتلقي إذن أن لا يكتفي بالوقوف على الصورة النمطية المتداولة لعنصر الطلل والتي مفادها التعبير عن الموقف الانفعالي إزاء هجرة الحبيبة. بل تشتمل عملية التلقي الحديثة الانتقال إلى وعي آخر أكثر مردودية وهو الوعي القرائي الذي يربط بين المتضادات ويدمج بين التباينات.

ولعل أهم ما يتناوله مصطفى ناصف في هذا الصدد الدعوة إلى إقامة علاقة بين رمزية الطلل كدلالة على الخراب والموت، وبين رمزية الماء كدلالة على الحياة، حيث يرى أن الرموز هنا تتداخل دلاليا على الرغم من تباينها المظهري. فالطلل والمطر يقفان موقفا غريبا من الإنسان من حيث تحول المطر/الماء إلى عنصر مدمر وقاتل عندما يمارس فعل الموت على أمكنة تهاطله، إذ يزيد من وحشته مع العلم أن الرياح تزيد من إحساس الشاعر بالموت، وهو الإحساس الذي يتعاظم لديه من جراء شعوره بهذا التواطؤ. ومن ثم فإذا (**تأملت تفصيلات الطلل الرمزي الذي يهز إحساس الشاعر بفعل الموت المستمر في حياته وجدت كل شيء يعين على هذا الفرض المطر يتساقط وينبت بعض الكلأ، ولكنه يغص على الرسم، والريح تهب بقوة، والطبيعة تقف – إذن – في موقف غريب، موقف مضاد للإنسان**) [2].

الطلل عند ناصف ليس عنصرا بسيطا، بل هو عنصر مركب الدلالة، فلا نكاد نقف على إحدى الدلالات حتى ننساق إلى أخرى. وهذا الانسياب الدلالي يتأتى من خلال اعتباره حلما مجسدا: أي أنه بقدر ما يثيره في الإنسان من تأملات، يجسد هو نفسه هذا الحلم الذي يتقبل مستويات عدة من التأويل. لهذا لا

---

(1) نفسه.

(2) دراسة الأدب العربي: ص 239.

يتردد ناصف في الاستنجاد بأفكار "كارل يونغ" صاحب "اللاشعور الجمعي" لتأويل الرموز وتفكيكها إلى مستوياتها الدلالية، وذلك لتدعيم الرأي الذي يتجاوز فردية الطلل ليرقى إلى القول إن (**الشاعر الجاهلي لا يتصور الفن عملا فرديا بل يتصوره نوعا من النبوغ في تمثل أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله...**) [1].

يجب التذكير هنا أن بكاء الشاعر على الأطلال هو بمعنى آخر بكاء على المجتمع برمته، بكاء على أنواع الحذر الذي يمارسها المجتمع ضد الشاعر. فالماضي/ الحي الذي يتحسر عليه الشاعر هو أيضا جزء من الذاكرة المجتمعية، بحيث يستحيل الفصل بين الشيء وبين ماضيه. وعليه فإن أبرز تفعيل لالتزام الشاعر أمام مجتمعه هو اجتهاده في بعث هذا الماضي ليس للتخفيف عن المأساة بل لمواساة المجتمع أيضا، لهذا كان الطلل رمزا للعديد من الصور والدلالات.

والجدير بالذكر هنا أن مأساة الشاعر حيال الطلل كمكان رمزي يعبر عن انتهاء الزمن الإيجابي قد أثارت بعض المحدثين الذين ذهبوا في الاتجاه التأويلي الناصفي نفس الاتجاه، حيث وجدوا أن رمزية الطلل هنا هي دلالة على الانفصال الذي يحدث في وجدان الشاعر كفرد وفي وجدان المجتمع كأفراد تلزمهم ظروف عيشهم إلى الأخذ بأسباب التجمع والتعايش. ذلك أن الترحال هو نوع من الانقضاء لأنه يخلف آثارا وخيمة على المكان/ الإنسان. إلى هذا أشار د. مطاع صفدي في مقاله: قراءة ثانية للشعر الجاهلي (الأصالة والممكن) حيث رصد بدقة الأبعاد المأساوية للمكان في ارتباطه بظاهرة الترحال من جهة وببكاء الشاعر على الطلل من جهة أخرى حيث: (**يبرز الإحساس المأساوي بالمكان ؛ ذلك أن العربي يعبر عن انقضاء الزمن بالترحال والانفصال عبر البوادي الواسعة الشاسعة، فمنظر الظعائن المرتحلة هو القافلة الأبدية التي تقطع المسافات بدون نهاية وكذلك فإن الحبيبة والشكوى من بعادها والتحسر على لحظات التمتع بقربها تخرج عن التجسيد الشخصي لتصبح موئلا للحنين إلى الاتحاد بدل الانفصال...**) [2].

هناك إذن رمزية طللية تستدعي من المتلقي التأمل في أبعادها النفسية والأنثروبولوجية والكشف من خلال مختلف الأدوات الإجرائية عند جذورها في اللاوعي الجمعي الجاهلي الذي كان يعبّر عن نفسه، وعن رغباته في الحياة بمختلف رسائله المتاحة له.

3.2- الطلل والكتابة على الجسد:

تجسد رد فعل الإنسان الجاهلي حيال الدمار والموت كما بديا من خلال الطلل، عبر مجموعة من الممارسات والطقوس التي كان يعبر بهما عن تشبته بالحياة. لكن هذه الممارسات لم تكن تغترف إلا من

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم: مصطفى ناصف: ص 54.

(2) قراءة ثانية للشعر الجاهلي (الأصالة والممكن) مطاع صفدي: ص 16 مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 10 شباط 1981.

المخزون الجماعي للمجتمع، فقد أدرك هذا الإنسان – فيما يرى ناصف – أنه هو الأداة الكبرى للحياة وأن استمرارها من حيث كونها نشاطا وحيوية رهين باكتشافه الوسائل التي تعبّر عن رغبته في البقاء. ومن هذه الوسائل: **الوشم والكتابة**.

من هنا يكون تلقي مقدمة معلقة **طرفة بن العبد "لخولة أطلال"** قائما على المقاربة الباطنية لعلاقة الطلل كرمز للفناء بالوشم، كرمز للتجدد والبقاء. ولعل هذه المقارنة تكشف لنا عن نزعة في التلقي التأويلي تسعى لإقامة الصلات بين مكونات متضادة وغير قابلة للالتقاء. غير أن فهم هذه العلاقات المتباينة لا يمكن أن يتم إلا في ضوء قراءة كلية لكافة العناصر الطللية لدى مختلف الشعراء ما دام أنهم يصدرون عن نظام واحد: (**فالوشم المجدد والكتابة الباقية على الحجر، الظباء والأطلاء التي انتشرت في الطلل، السيول والريح: تلك القوى غير الإنسانية التي تتعاون جميعا من أجل الكشف عن الأطلال، هذه الصور متقاربة الدلالة يكمل بعضها بعضا، وتنتمي إلى نظام واحد. كلها تتعاون على أن تبعث الديار. وعلى أن تصبح حية لا تموت...**) [1].

هناك – كما يفترض ناصف – نظام واحد يقف وراء كافة التجليات الإبداعية الطللية، وبالتالي فهناك عقل شعري جماعي موحد يحتضن هذه المتباينات ويترجمها إلى صور وأشكال تعبيرية، لهذا ففهم الوشم كرمز شعري ينبغي أن يكون في إطار الدائرة التأويلية التي تقول بفهم الكل على ضوء فهم الجزء[2].

وهكذا فلا يمكن فهم دلالات الطلل إلا باستيعاب رمزية الوشم ككتابة جماعية على الجسد. ومن هنا نتساءل: لماذا كان الجاهلي يلجأ إلى التعبير عن عوالمه الغامضة بالوشم على جسده؟

يجيب ناصف عن هذا التساؤل بالقول إن الكتابة هي ذاكرة الإنسان وماضيه، والتعبير بها هو تعبير عن رغبة في عدم زوال هذا الماضي الذي كان ذا طابع خلاق، لكنه الآن يقف موقفا متعارضا مع طموح الإنسان في استرجاعه وإعادته مرة أخرى. إن اللجوء إلى الكتابة على الجسد هو حرص ضمني على حفظ الحياة، وإصرار على ضمان بقائها متجسدة أمامه وراسخة من حوله رسوخ الوشم على ظاهر اليد. (**فكلاهما – الوشم والكتابة – تعبير عن حفظ الحياة وإحالة أحداثها المتغيرة – على الدوام – إلى رموز باقية (...) وهو أدل الأشياء على أن العقل يستطيع أن يتصور فكرة الحياة كرمز يزول فيها الفردي الفاني من أجل الكلي أو المثالي: ذلك الذي تومئ إليه فكرتا الوشم والكتابة...**) [3].

---

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم، مصطفى ناصف: ص 59.

(2) رأينا في مدخل الكتاب أن الدائرة التأويلية عند شلايرماخر تعني الانطلاق في فهم النص من شموليته لا في جزئية بنائه، انظر: ص 21.

(3) قراءة ثانية لشعرنا القديم، مصطفى ناصف، ص: 60.

يتبدى لنا أن الوشم على الجسد هو ذو طابع إيجابي ما دام أنه ممارسة رمزية لضمان بقاء الحياة في صورتها المشرقة. هذا ما استوعبه الشاعر الجاهلي حول الوشم كممارسة، لكن كيف استوعبه كمفهوم؟

يبدو أن عَقْدَ مقارنة بين الطلل والوشم سيفضي بنا إلى الوقوف على عدة مفارقات دلالية. هكذا ومن خلال التأويل الأسطوري لظاهرة الكتابة على الجسد سيصبح الوشم تعويذة سحرية ضد الطلل أو لنقل ممارسة لاتقاء شره.

فما دام أنه كذلك فهو يسعى حسب ناصف إلى أن يكون أقوى من الطلل فهو الذي يستطيع أن يتغلب على أهواله وأبعاده، وهو الذي - ومن خلال رسوخ خطوطه على الجسد- مَنْ يَضْمَنُ رسوخ الحياة وبقاءها، لأنه وبتعبير آخر (**الجهد العقلي الخيالي للإنسان في سبيل الإبقاء على الطلل والتغلب عليه أيضا. فإذا استحالت مادة الحياة إلى وشم كان هذا بكاء للحياة وإبقاء عليها...**) [1].

بواسطة المنهج الأسطوري يستشف ناصف دلالة العلاقة بين الطلل والوشم، ليرسو على فكرة مفادها أن صراع الاثنين تحركه رغبة دفينة في القصاص من التجربة الماضية، رغبة الوشم في أن ينتصر على الخراب. لهذا لا يستبعد ناصف فكرة أن الطلل هو المناوئ الأول للوجود الذاتي والحضاري للشاعر الجاهلي، وبالتالي لا يستبعد أيضا أن يكون في شخوصه شخوصا للأرواح الشريرة ما دام أن الكتابة هي تعويذة الشاعر ضد تلك الأرواح.

من جهة ثانية تنم المقارنة بين الطلل والوشم عن وجود علاقات قوية تجمع بين مكونات القصيدة ودلالاتها المختلفة. فهي من جهة تكشف عن صراع خفي بين القوتين الرمزيتين – الطلل كرمز للموت – والكتابة كرمز للبقاء. كما أنها تكشف عن امتداد موفق لهذا الصراع ليشمل باقي الرموز الأخرى في القصيدة. وهذا يعني أن معلقة طرفة تحتضن شبكة من العلاقات الدلالية الباطنية المعقدة والصعبة التي تستدعي وجود مناعة فكرية في التلقي التأويلي لجزئياتها، أهم معالمها (المناعة) الصبر. فإذا (**صبرنا على مواجهة القصيدة بادئين بالطلل المقرون بالوشم، أخذنا نفكر في ملامح الصراع بين الطلل والوشم، والصراع بين الطلل والناقة، والصراع بين الخمر والطلل. أضف إلى ذلك المغامرة المسماة بالفخر وذلك الطلل أيضا...**) [2].

فالطلل بناء على ذلك هو البؤرة الدلالية المركزية التي تمد باقي الوحدات الأخرى بالصور والمعاني والرموز كما تمد القصيدة بالقوة والحصانة والتمنع.

---

(1) نفسة ص: 158.

(2) نفسه: ص 159.

4.2- قفـــا نبـــك:

لقد سعى التلقي الناصفي للشعر الجاهلي إلى تجاوز المألوف من التلقيات الحديثة، وذلك بخلقه نمطا من التقبّل قائم على مساءلة المألوف ومداهمة المتداول بترسانة من الأسئلة الاستكشافية التي تنم عن وعي جريء في مناولة هذا الشعر.

ومن أبرز تجليات هذا الوعي، وقوفه على دلالة كلمتي "قفا نبك" التي خاض في مدلولاتها الكثير من النقاد – قدامى ومحدثين -. فالكلمتان عنده ليستا عاديتين ولا تعبّران أصلا عن الدعوة إلى التوقف عن البكاء كما فهم الجميع؛ وإنما تنمّان عن موقف جديد يعبر بهما الشاعر عن وعيه وإحساسه اتجاه ذاته والمجتمع من حوله، بل إن الكلمتين ترقيا إلى مستوى جديد من فلسفة الشعر عند امرئ القيس، تقوم على أساس الرغبة في تغيير نمط التفكير لدى المجتمع نفسه.

ذلك أن اللفظتين تجمعان رؤية الشاعر لسيرورة المجتمع والتعارضات التي تعتري بنيته الداخلية، فالسيرورة تومئ إلى وجود عقل جماعي يُمسك بدواليب حركتها اتجاه الأمام وبالتالي – فقفا نبك- هي دعوة ضمنية إلى البحث في التقابلات التي تشغل بنية هذا العقل وتفضي به إلى وجود صراعات أزلية بين الأفراد في المجتمع. فعبارة "قفا نبك" هي دعوة إلى التفاعل والتعايش بين الحركات المتعارضة داخل المجتمع وبالتالي: (**فإن التوقف الذي يعنيه امرؤ القيس ليس هو انقطاع حركة الجسم، والحركة التي يعنيها امرؤ القيس ليست هي أيضا حركة الجسم وانتقاله، هذان اللفظان أجل من أن يحملا على مثل هذا الفهم اليسير الذي سرى من ذلك مسرى الريح...**) [1].

إن التورط في الفهم العادي لن يؤدي إلا إلى اجترار المواقف التحليلية السابقة التي تعكس بدورها وعيا عاديا ومتداولا. بخلاف التلقي القائم على حسن التدبر في إدراك التقابلات والتناقضات التي تعتري المقروء، وتضفي عليه نوعا من التشويق والاستثناء. وقد رأينا سابقا[2] أن استراتيجية القارئ المؤول تنهض على القدرة على تمثل اللاتماثل أي الخوض في الاحتمال واللامتوقع، وذلك بافتراض كافة الإجراءات الممكنة لفتح مغالق النص. فالنص المألوف يتحول فهمه إلى ريح سارية، ويصبح رغم شيوعه وتداوله، عبارة عن نص متجاوز، لكن القارئ/ بحسب ناصف يستطيع أن يفتح عليه منافذ جديدة في الفهم بإعادة صياغة الأسئلة من جديد.

ولعل عبارة "**قفا نبك**" من قبيل العبارات التي تفرض وجود "قارئ صبور"[3] يؤسس لعمله من خلال وجود قاعدة تصورية/ إدراكية قبلية لعملية التلقي؛ تنبني على حسن الإصغاء وتحمل الصعاب في تمثل ما

---

(1) صوت الشاعر القديم، مصطفى ناصف: ص 11.

(2) انظر الفصل الأول من الكتاب : المبحث الثاني: استراتيجية القارئ: ص 69

(3) انظر محور: القارئ الصبور ضمن الفصل الأول المبحث الثاني: ص 82.

نتلقاه، وحتى لا يعيد ناصف ما سبق وأعلنه من أننا (لا نبذل في التصور ما يستأهل من الصبر...)[1] لنحاول تقبل معطياته التحليلية حول العبارة لندرك عمق ما يريد الذهاب إليه.

فبعد أن توصل إلى أن العبارة "قفا نبك" هي بمثابة دعوة للإمساك بدواليب حركة المجتمع، يفترض الآن أن الشاعر يدرك أن البكاء لم يكن قد ظفر بما ينبغي له من الأهمية والتقدير داخل المجتمع وبالتالي فحركة الوجدان العربي في المجتمع ما قبل الإسلام كانت في حاجة إلى تصحيح وإعادة نظر، وهذا ما يفسر استهلال الشاعر معلقته بهذه العبارة كما يوضح الدلالة الفكرية لعبارة القدامى حول هذه المقدمة من أن امرأ القيس "وقف واستوقف وبكى واستبكى" والتي تعكس إحساسهم بانتقال الشاعر من طور إلى طور أي من طور انغلاق الذات على نفسها إلى طور، انفتاحها على المجتمع لذلك فقد: **(أراد امرؤ القيس أن يجعل التوقف والحركة وما بينهما من البكاء مشغلة مجتمع بأسره. رأى امرؤ القيس أن المجتمع لا يحسن التأمل لأنه لا يحسن الحزن. رأى المجتمع مشغولا بما يشبه دفعة الحياة، أراد أن يوجه هذه الدفعة، أراد أن يجعل البكاء والتفكير المتصل في أمر التوقف والحركة الغامضين جزءاً أساسيا من هذه الدفعة، أو قل إنه رأى الدفعة معرضة للخطر إذا هي لم تحفل بهذه المشكلات التي أوجزها في لفظين اثنين خطيرين...)** [2].

إذا كانت حركة الوجدان العربي قبل الإسلام تحتاج إلى تصحيح وإعادة نظر، فإن كل أشكال التعبير عن هذا الوجدان وكما وصلتنا في الآن في حاجة إلى إعادة القراءة .وهذا بناء على هذه القاعدة التي توصل إليها ناصف والتي تقر بضرورة مراجعة كل المعطيات التعبيرية القديمة، وعدم الاكتفاء بترديدها، واجترار أشكال تفسيرها من قبل القراء القدامى والمحدثين. ولعل هذه الدعوة هي - إلى حد ما- شبيهة بالدعوة التشكيكية التي أطلقها الدكتور طه حسين والتي طالب بموجبها بإعادة النظر في صحة انتساب الشعر الجاهلي إلى مصادره الحقيقية. ما يميزها عنهاهو وقوف مصطفى ناصف على بعض الجزئيات التعبيرية واتخاذها منطلقا لإطلاق صيحة التغيير والإنقاذ، بخلاف موقف طه حسين التشكيكي الذي رام إلى إعادة النظر في كل ما لدينا من موروث شعري قديم.

وأيّاً كان الاختلاف، فإن الدعوة إلى تصحيح قطب التعبير وجوهره/ الوجدان العربي هي بمثابة انقلاب على وعي المتلقي في جوهر منطلقه، وهذا مما لم يؤخذ بعين الاعتبار في تلقياتنا المؤلوفة.

المهم فيما توصلنا إليه حتى الآن بخصوص تلقي عبارة قفا نبك أن نستوعب ما أراده الشاعر منها، وأن نقف على خطورة وأهمية الدعوة إلى فهم جديد لهذا الشاعر الذي أراد أي ينفتح على مجتمع مغلق بتقاليده وثقافته، ورام من خلال شعره إلى تنبيه القارئ إلى مدلولات ألفاظه التي كانت تحمل من الدلالات والرموز ما جعلها بؤرة فلسفته في الحياة وجوهر تصوره للعالم، لهذا فتلقي هذه العبارة يجب ألا يغفل:

(1) نظرية التأويل: مصطفى ناصف، ص: 9.

(2) صوت الشاعر القديم، ص: 12.

(شعور امرئ القيس بالحاجة إلى التفكير في إطار الحركة، ولم تكن الحركة التي يفكر فيها امرؤ القيس هي هذه الحركات اليسيرة التي نصطنعها من مكان إلى مكان. لقد كانت أوسع وأعمق. كانت شبه فلسفة...)[1].

نستطيع أن نقول بعد رصدنا لتأويل مصطفى ناصف للمكون الطللي أن الأخير يحمل من الدلالات والرموز ما تستدعي من القارئ استحضار كافة عُدَّته المنهجية والفكرية علاوة على خصائصه الشخصية المساعدة.

من جهة أخرى تكشف لنا المقاربة الناصفية أن الشعراء الجاهليين يصدرون عن عقل جماعي واحد، ولذلك فكل قراءة للنص الطللي، هي في حد ذاتها إلا قراءة للنص الآخر. فعلى الرغم من اختلاف الصور والدلالات، فالبكاء واحد والموقف واحد والمنطلق أيضا واحد، لأن الكل يغرف من معين لاشعور جمعي واحد.

تكشف لنا القراءة التأويلية الناصفية عن التزام جماعي للشعراء حيال القضايا التي يعبرون عنها في الطلل، فالمسألة ليست كما قال أحد المحدثين **(كان الغزل الطللي جزءا من تجربة الشاعر الحية. وليس معنى ها في المقام الأول أن الناس في عصره كانوا يقفون على الأطلال، أو أنه هو نفسه كان يفعل ذلك. إنما معناه أساسا أن امرأ القيس وجد لهذا الوقوف معنى في حياته الخيالية وأنه رأى فيه مجالا للتعبير عن نفسه...)** [2].

لم يكن التعبير انفراديا ومعزولا عن التزام الشاعر بهموم مجتمعه، بل كان لاوعي الشاعر مشدودا وبقوة إلى أوتاد ضاربة بعمق في لا وعي المجتمع، وبالتالي فتفسير الطلل بناء على النزعة العاطفية الفردية،هو تفسير لا يرقى كما يرى ناصف إلى مستوى التلقي الحقيقي.وبناء على ذلك فقد وجدنا أن الكتابة على الجسد هي حلم جماعي لتخليد الحياة وضمان استمراريتها، وبقائها حية في ذاكرة الشعراء، إنها التعبير الملائم الذي يسمح بالقول إن فكرة التشبث بالوجه المشرق في الحياة هي حلم يراود لاشعور الشاعر ويحثه على التعبير عنه بواسطة صورة الوشم. أما قفا نبك فتعكس لنا المستور والخفي في عقل صاحبها، إنها الدعوة الصريحة للتفكير في إطار الحركة وليس الثبات، إنها دعوة صريحة للكف عن البكاء بسبب ماض جارح.

وفي خضم هذه الدلالات المستنبطة لاحظنا توظيف ناصف لبعض المناهج المساعدة على هذه الافتراضات. لعل الأقرب منها إلى منطق الدلالة هو المنهج الأسطوري الذي ساعده على فهم الدلالات الروحية للطلل ثم المنهج النفسي الذي أمدته بآليات اللاشعور الجمعي. وهذا كله خدمة لرؤية التأويل التي ينطلق منها.

---

(1) نفسه ص : 13.

(2) غربة الملك الضليل: عبد الرشيد الصادق محمودي، مجلة فصول، عدد 2 يناير فبراير، المجلد الرابع: ص 149.

المبحث الثاني

تأويل صورة الحيوان

هناك شبه إجماع بين المحدثين حول خلفية حضور الحيوان في شعر القدامى، فهناك من رأى أنها استجابة منه لقوانين الطبيعية، من حيث هي جزء لا يتجزأ عما يعايشه الشاعر في محيطه، وبالتالي فحضور الحيوان في القصيدة هو حضور بديهي وعادي. وهناك من رأى أن صورة الحيوان تخفي وراءها رغبة لدى الشاعر في إبراز القوة والشجاعة. وهناك من اعتقد أن لصورة الحيوان دورا جماليا يضفي على النص الشعري رونقا وبهاء، علاوة على ذلك ما يصاحب هذا الحضور من التشويق أثناء سرد أحداث خيالية تتعلق بهذا المكون الحي.

غير أن هناك من ذهب بعيدا في تحليل ومناقشة الحضور النوعي للحيوان في مخيلة الشاعر، وذلك بالقول إنه حضور نِدّيٌّ، أي هناك مساواة متبادلة بينه وبين باقي الحيوانات، لأن (**الشاعر كالإنسان منفرد شجاع، يلتقي بالذئب في البيداء، فينظر كلاهما للآخر نظرة شجاع إلى شجاع، وفاتك إلى فاتك ثم يتفقان بعد تحديد النظر، وبعد وثوق كل منهما إلى خُلُقِ صاحبه على الصداقة والمودة...**)[1] نعم قد يسرد الشاعر حكاية طريفة بينه وبين الحيوان لكن هل هذه النِّدِّيَة والمساواة بين الطرفين هي حقيقية، أم هي مجرد دعاية فنية إبداعية؟

الأكيد أن الشاعر لا يرغب في خلق وضعية تتجاوز إنسانيته ونوعه، لذا فالإقرار بوجود مساواة ؛ ينبغي أن يُعاد فيها النظر لكن من منظور التلقي الذي يرى إلى هذا المكون من زاوية الاختلاف والتعدد، أي اختلاف أوجه العلاقة بين الشاعر والحيوان من جهة، وتعدد أوجه العلاقة بين الحيوان والحيوان نفسه.

صحيح أن صورة الحيوان في النص القديم لم تكن نمطية، بل جاءت متعددة، واتسمت بنوع من الحضور الجمالي والفني الذي أضفى على القصيدة طابعا شاعريا ضمنت به إلى حد كبير خلودها الفني التاريخي. إلا أن السؤال الذي يفرض نفسه هو: هل أدرك المحدثون في تلقياتهم المختلفة هذا الاختلاف والتعدد؟ أم الأمر كان عندهم مجرد حضور طبيعي وعادي؟

نستشف من خلال التلقي الناصفي لصورة الحيوان أننا بصدد موقف نقدي مغاير ورافض لكل ما بين أيدينا من دراسات حول هذا الكائن. فالمسألة عنده أخطر بكثير مما يمكن أن يتصوره ناقد حديث يؤسس منظوره لهذا العنصر الحيواني بناء على فكرة فَصْلِ موضوعات النص الشعري: أي التعاطي النقدي مع كل غرض على حدة.

---

(1) قراءة جديدة لشعرنا القديم: صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت الطبعة 3، 1982: ص 59.

فقد رفض ناصف تلقي الموضوعات الشعرية مستقلة بعضها عن بعض، وقد رأينا سابقا[1]، أن فكرة تقسيم النص إلى وحدات موضوعية أو ما يصطلح عليه بالغرض الشعري هي فكرة تقليدية لا يمكنها أن تسدي للتأويل أية إضافة نوعية، والنتيجة أن تلقي الحيوان ينبغي أن يكون في علاقاته الممكنة مع مكونات أخرى كالماء أو المكان مثال لمعرفة أسرار ربط الشاعر بينهما والتوصل إلى فهم جديد لوعي الشاعر الإبداعي، ناهيك عن معرفة خلفيات الربط بين العناصر التي تبدو للقارئ العادي طبيعية وبديهية، (**ولعل في هذا دلالة واضحة على أن فصل موضوعات الشعر العربي في العصر الجاهلي بعضها عن بعض لا يستقيم به تفكير، ولا يمكن أن يوضح شيئا...**)[2].

وكما رفض ناصف فكرة تلقي الموضوعات مستقلة بعضها عن بعض، فقد رفض أيضا أسلوب التعاطي النقدي مع كل موضوع على حدة، وهذا يعني أن النظر إلى صورة الحيوان وتحليلها ينبغي أن تتجاوز الأساليب التقليدية المعروفة، كالارتكاز على استقصاء التشبيهات الموجودة، وتحليل أطرافها وأبعادها الجمالية والدلالية. فهذا عمل متجاوز ومحدود لأنه يقف على سطع الصورة ولا ينفذ إلى باطنها، انطلاقا من ذلك يرى ناصف أن الإلحاح على الأسلوب البلاغي أو التركيز على ما يسمى "بتلاحق التشبيهات" في الصور هو عمل ساذج ومبتذل.لهذا فالدعوة الآن قائمة لتلقي الحيوان بناء على فكرة التداعي والترابط، وبناء الإطار الذي يمكن أن يستوعب تأملات القارئ ومجازفاته التأويلية، التي من أبرزها خلق العلاقات الممكنة بين العناصر المتنافرة وغير المنسجمة. وكمثال على ذلك لا يرى ناصف حرجا في بحث ما يمكن أن يجمع بين الفرس والطلل، أو ما بينه وبين الماء، أو بينه وبين الناقة أو ما بين الأخيرة والطائر. كما أنه أصبح من الضروري التساؤل حول ماهية ودلالات العَدْوِ في القصيدة، وهل عَدْوُ الفرس يشبه إلى حد ما عَدْوَ الناقة؟ بعبارة أخرى كيف تتجانس صورة الحيوان على اختلاف أجناسه داخل نمطية تعبيرية واحدة؟ وكيف تتداعى رموز هذه الحيوانات لتخلق فكرة واحدة ومغزى واحدا؟

هناك إذن افتراضات جديدة تستدعي منا وقفة تأملية نستشف من خلالها الدلالات الخفية وراء إقامة هذه العلاقات، مستحضرين في نفس الوقت الشروط التي يجب توفرها في القارئ المؤول والتي أبرزها الاصطبار على تمنع المقروء وعصيانه الدلالي.

---

(1) انظر مفهوم النص الشعري عند ناصف، محور وحدة القصيدة،ضمن الفصل الأول من الكتاب، ص: 102.

(2) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص: 79.

1- التأويل الأسطوري للفرس:

بادئ ذي بدء نشير إلى أن الفرس كما 'فهمه' أو لنقل كما تمثله ناصف ليس هو الفرس الذي نقرؤه في التلقيات الحديثة أو القديمة. إنه فرس من طينة خاصة، فهو صاحب حس وحركة وشعور وعقلانية. إنه الفرس الذي يستوعب ذاته في علاقته مع صاحبه ويستنفر قواه الحركية، ليعبر عن مواقفه وعن حزمه، ووداعته. وهو الفرس أيضا الذي يستغل رشاقته للتعبير عما يجيش في نفسيته.

بعد هذه المقدمة الدقيقة لصورة الفرس، يتبين لنا شيئا ما أننا لسنا أمام الفرس الذي ورثنا صورته من خلال الشروح القديمة أو التحليلات الحديثة. إننا أمام صورة للفرس المغاير والمختلف، من حيث الحركة والرشاقة والبنية الجسمانية والأخلاق النبيلة. إننا وبالعبارة التي أسلفنا ذكرها أمام فرس متعدد، متجاوز للصورة النمطية المتداولة.

صحيح أن ناصفا يثني على براعة رائد شعراء الفرس 'امرؤ القيس' من حيث إنه هو من علم الشعراء اللاحقين وفتح أمامهم أبوابا عديدة في وصف الفرس، إلا أنه لا يقف عند هذا الحد، بل يطرح سؤالا مركزيا يتضمن البحث عن أسباب 'غزو' امريء القيس عقل هؤلاء الشعراء وأسباب عدم قدرتهم على الانفكاك من أسر أسلوبه، حيث: **(كل فكرة من أفكاره سرعان ما أصبحت شركة بين امرئ القيس وغيره من الشعراء، فكل الشعراء أعجبوا بالمقارنة بين الفرس والسيل، وكل الشعراء جعلوا الخيل سابحة تصب الجري صبا وتسبح فيه سباحة...)** [1].

فرس امرئ القيس أصبح حاضرا في إلهامات الشعراء من بعده هذا صحيح لأنه بذلك الصنيع أصبح النموذج أو المثال، وهذا ما يقوي الرغبة – في نظر ناصف – في الإلحاح على طرح السؤال السابق: لماذا ارتقى فرس امرئ القيس إلى مركز الينبوع الذي ينهل منه الجميع؟.

1.1- الفـــرس الذاعــــــر..

والجواب عن ذلك يقتضي منا التوقف عند هذه الجوانب المميزة، وتفكيك نمطية الصورة التي توارثتها أجيال القراء لإعادة صياغتها من جديد. فالفرس جاء مرتبطا من الناحية الفنية والدلالية بمجموعة من الأوصاف التي تدفعنا حتما إلى الخوض في هذا العالم الغريب الذي يعيشه هذا الحيوان. ومن ذلك توصيف الفرس بالنبل وحسن الأخلاق، أو إقامة علاقة بين بعض الصفات وما يُقابلها من أوصاف متضادة ومتغايرة. فهو جميل ورشيق ولكن في نفس الوقت مذعور وخائف، من هنا يرسو **التأويل** الأسطوري على شبكة من العلاقات أبرزها علاقة الجمال بالذعر، فتأخذ الأسئلة طريقها إلى البروز في عالم لامتناهي من

---

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص: 77.

الدلالات. فالجمال سمة إيجابية لكن الذعر سمة لا تليق بفرس حضري تربى على الرياضة والقوة والجمال.

2.1- الفرس والدم:

من جهة أخرى يبحث ناصف عن دلالات تضميخ عنق الفرس بالدم، من خلال قول بشر بن أبي خازم

نعلو القوانس بالسيوف ونعتزي   والخيل مشعلة النحور من الدم[1]

فيجد أن لهذا الدم علاقة غريبة بما هو قُدسي في المجتمع. والدليل على ذلك عنده هو تعالق الدم بالإشعاع الضوئي. فالخيل مشعلة الأعناق من الدم المضمخ عليها، وفي هذا ما يكفي للبحث في "جواز" تشبيه الدم بالإنارة على الرغم من تباعدها الموضوعي. وهذا ما أشرنا ليه من قبل حيث اعتبرنا التأويل الناصفي هو رهان يركبه القارئ المحنك والفطن لكن بكثير من الجلد والاصطبار.

نحن إذن أمام صورة أسطورية لفرس يعيش تناقضا على مستوى الخصائص النفسية، فهو جميل لكنه مذعور، وهو ملطخ بالدماء لكنه ينير طريق المجتمع نحو السلم والأمان.

3.1- الفرس والكرم:

ولكي يتأكد لنا ذلك لا يفرق ناصف بين الصفات الداخلية للفرس كما جاءتنا عبر المتون الشعرية. فيمضي إلى عدم الفصل بين صفة الذعر السالفة الذكر وصفة الكرم، فلا سبيل عنده في فهم أبعاد ذعر الفرس وجنونه بعيدا عن صفات الرجل الكريم، وكأن الذعر هنا هو كرم فوق العادة، هو إصرار على إبداء هذه الصفة بطريقة استثنائية. ودليل ناصف على ذلك هو هذا التداخل بين صفات الفرس المندغمة التي تنهل من ينبوع واحد هو الماء. فالماء في حد ذاته كرم سماوي، وبما أن الفرس هو "كجلمود صخر حطه السيل من عل" فإنه هو المورد الطبيعي للكرم.

نضيف هنا أن كرم الفرس هو أرقى أنواع التضحيات، إنه كرم التضحية بالذات/ الدم في سبيل إثارة انتباه المجتمع إلى الأمن والسلام. إنه (كريم أو مجاهد يترفع على مطالب الأثرة الضيقة، فكل فعل للفرس إنما هو تضحية في سبيل الآخرين. والجنون أو الذعر تعبير عن موقع هؤلاء من وجدانه. ويبدو

---

(1) نفسه ، ص: 81.

الفرس كأنه نداء للمجتمع كله كي يؤدي رسالة هَدْيٍ وَإِنْقَاذٍ، فالفرس في تصور الشاعر لا يطلب جزاء وإنما يؤدي هذه "الرسالة" حبا فيها وحبا في الآخرين)[1]. الفرس "الناصفي" استثنائي يثير الغرابة في نفسية القارئ ويشوش أفقه الانتظاري، نقول ذلك ونحن نقف متأملين في الصورة المذهلة التي جاء فيها هذا الفرس العجيب، الذي سيتحول إلى مصدر مشع للأخلاق الإنسانية. بل هو الرجل الكريم والمثال الحي للنبيل الذي لا يتوانى في إرضاء الجميع من حوله. نقول ذلك بنوع من "الفهم" المغاير للفرس: فقد اجتهد ناصف في إلباسه اللباس الجديد والمغاير، بناء على قاعدة التأويل الأسطوري التي تنظر إلى الموضوع من زاوية القداسة والفهم النوعي والخاص. فالشاعر كما يقول ناصف كان يُقْسِم بالفرس (والقسم عبارة عن التجاء الإنسان إل مصادر القوة يحتمي بها، ويؤكد صلته بعالمها وانتماءه إليها...)[2] لهذا نحتاج إلى كثير من التوقف "لفهم" كرم الفرس لكن ليس من خلال قراءة هذا الكرم معزولا عن باقي الصفات، بل في تداخل وترابط خفي بينهما.

4.1- الفــــرس و... المـــــــاء:

يربط ناصف بين الفرس ورمزية الماء وهو الربط الذي يستدعي عنده التأمل بكثير من الدقة في أوجه العلاقة بين الطرفين وهكذا فقول امرئ القيس:

كُمَيتٍ يَزِل اللِّبدُ عن حَالِ مَتْنِهِ   كما زلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمُتَنَزِّلِ[3]

فيه ما يشبه القلب لأن المعنى المقصود هو أن المطر النازل هو الذي أسقط الحجر، ولذلك فهناك إلحاح قوي على فكرة اقتران الفرس بالسيل المتدفق، وهناك تشبث غريب بالارتباط بكل ما هو سائل "مَسَحٌ". بل إن الأمر يصبح محورا مركزيا في القصيدة عندما تتحول أغلب موضوعاتها إلى ما يشبه التعاقد الرسمي مع الماء...

يرى ناصف أن اقتران الفرس بالماء دليل على صدورهما عن نظام فكري واحد. ولذلك فهما يرمزان إلى دلالة واحدة بالرغم من اختلافهما الموضوعي والنوعي. فلا سبيل إلى فهم الفرس دون تأويل رمزية الماء، والبحث فيما كانت تمثله لدى امرئ القيس من تمثلات وهواجس، أو ربما رغبات دفينة لديه لم

---

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص: 86 - 87.

(2) نفسه.

(3) ديوان امرئ القيس، شرح وتحقيق عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت لبنان، طبعة 2، 2004، ص: 27.

تستطع مياه الشعر إرواءها. بعبارة أخرى هناك ترابط وتداخل بين الفرس والماء بشكل يجعلنا نثير من جديد وبصيغ جديدة قراءة هذا الربط في ضوء كل الممكنات المنهجية المؤدية إلى "فهم" دلالاته" العميقة.

ومن هذه الممكنات الجديدة القول بأن فرس امرئ القيس هو شبيه بالجهد الذي يُبْذَلُ لإنزال المطر. فهناك جُهْدٌ وَمُجَاهدَةٌ في إنزاله، يستشف ناصف ذلك من خلال مقاربته للعبارة الشعرية: (كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ" حيث يلجأ هنا إلى المقاربة الشكلية المعتمدة على دلالة الأصوات: "**فالأصوات المتآلفة في هذه العبارة من الممكن أن تحتمل فكرة العناء الذي يُبْذَلُ بوجه من الوجوه. والأصوات التي تؤلف بها صور أخرى كثيرة تشير – ولو من بعيد – إلى هذا الجهد...**)[1]. هنا إذن تتبلور لدينا فكرة المعاناة التي تتولد لدى الفرس في سبيل إنزال المطر. وبالتالي يتضح لنا أن هناك توترا وقلقا وَجُهْداً جَهيداً مقرونا دوما بفكرة نزول المطر، فكل (**الأصوات التي استخدمت في وصف الفرس تؤيد بطريق غير مباشر فكرة الجهد والقلق والتوتر. ولكنه جهد غير مضيع بل هو كما قلنا جهد في سبيل نزول هذا المطر...**)[2].

يهمنا هنا أن نشير إلى أن فرس امرئ القيس لا يخلو من غرابة، ولا يمكن أن يكون فرسا عاديا أو جميلا كما قال القدامى والمحدثون. بل إن ارتباط رمزيته برمزية الماء تكشف عن وجود خلفية أسطورية ثاوية وراء ألوان صورته. يتأكد ذلك من خلال تعاقب الإعجاب بهذا الفرس، كما يتأكد من خلال حضوره النوعي في جل إبداعات الشعراء اللاحقين، وهذا ما يؤكده ناصف عندما يرى أن (**التفكير الأسطوري رابط خفي متين بين أرواح جماهير القراء في عصور متعاقبة. ويصح لنا أن نعنون لهذا التفكير فنقول في عبارة مقتضبة " قصة الفرس الذي يجاهد من أجل المطر...**)[3].

نعم هناك خلفية أسطورية وراء احتضان الفرس هذا المجد الإبداعي والتاريخي، وهذا ما نلمسه في كثير من الصور الشعرية التي تلت معلقة امرئ القيس، فالشاعر سلامة بن جندل عندما يقول:

يهوي إذا الخيل جازته وثار لها   هويَّ سجلٍ من العلياء مصبوب[4]

يدفع ناصفا إلى إثارة أكثر من سؤال واحد. من أبرز هذه الأسئلة لماذا يقترن الفرس في سرعته بسرعة الدلو المملوءة بالماء وهو يتدلى إلى قاع البئر؟ الإجابة عن هذا السؤال تؤكد أسطورية الرؤية التي يلبسها الفرس. فالماء رمز الخير، والفرس مثلٌ للحياة الدنيا التي تقترن في الكتاب العزيز بماء نزل من

---

(1) عن قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص: 80.

(2) نفسه.

(3) نفسه ، ص: 81.

(4) نفسه : ص 73.

السماء. لكنها كما يقول ناصف (حياة خيّرة – بمعنى ما – والخيل قادرة على هذا الخير بفضل ما تبديه من قلق بحيث لا تستقر على حال...)[1].

5.1- تأويــل سرعــة الفــرس:

فرس امرئ القيس كما "فهمه" ناصف هو فرس متوتر وقلق، لا يستقر على حال ولا يمضي في سبيل واحد. إنه الفرس الذي يتعدى جنسه ونوعه، فيُخيّل للقارئ أمام التأويل الذي يضفيه عليه، أنه "إنسان نموذجي"، فهو الذي يضحي من أجل الآخرين، وهو الذي يستشعر المخاطر ويذوذ عنهم، كما أنه هو الذي يجود على الجميع فما حباه الله من خصائص وصفات.

يرى ناصف إلزامية أن يُدرك القارئ هذه الخصائص في علاقتها بما يختزل في العقل الباطني للشاعر، فهناك ترسبات غير واضحة أو لنقل غير مفهومة لديه تدفعه إلى تشييد الجسور بين الضفاف المتباعدة. وهناك أيضا ألوانا مختلفة من الخصائص الجسمية والنفسية لهذا الفرس تبدو لنا غريبة إذا ما تعالقت مع خصائص عير متجانسة، ومن ذلك السرعة التي يبديها الفرس من خلال قول الشاعر:

مِكَــرٍّ مِفَــرٍّ مُقْبِــلٍ مُــدْبِرٍ مَعــاً   كَجُلْمُـودِ صَـخْرٍ حَطَّـهُ الـسَّيْلُ مِـنْ عَـلِ[2]

بحيث يقودنا – كما يرى ناصف – الشطر الأول إلى الدخول في عالم لا متناه من الافتراضات الدلالية والتخمينات العميقة. فظاهر الشطر لا يوضح أيًا من الاتجاهات التي تأخذها سرعة الفرس: هل الكر أم الفر؟ هل الإقبال أم الإدبار؟ وهذا يعكس جليا أمر نفسية الفرس بحكم "جنون الحركة" غير الواضحة المعالم عنده. فهذا الفرس – فيما يرى ناصف يختزل قوة هائلة لكنها غير منظمة، وغير عقلانية، لأن الفرس نفسه لا يدري أي متجه يتجهه.. ومن خلال ذلك يطرح ناصف سؤالا دقيقا ومحيرا بالنسبة للقارئ العادي / ما هي القوة الغامضة التي عبثت بعقل الفرس (**وقضت عليه أن يفر حين يكر وأن يدبر حين يقبل، وأن يتساقط كلما علا.؟**)[3].

هناك إذن قوة غامضة تحرك الفرس في اتجاه اللانظام واللاتوازن، بينما هو يبدي مقاومة شديدة بحكم أنه لا يستطيع أن يثبت على هيأة واحدة أو أنه يدرك أن حركته لا يمكن أن تمكنه من صد هذه القوة اللامتناهية.

---

(1) نفسه: ص 73.

(2) ديوان امرؤ القيس: ص 54.

(3) صوت الشاعر القديم، ص: 51.

واضح أن تأويل سرعة الفرس لا ينفصل عن عالم الماء وفضائه المترامي الأطراف، فقد أشرنا سابقا أن التأويل الأسطوري للفرس يقرن بين رمزيته وبين رمزية الماء بما هو فعل تنهمر منه كل أشكال الخير والعطاء. لكن في علاقة الماء بسرعة الفرس، فالأمر يختلف نوعا م، إذ تتعالق السرعة بالقوة الغريبة التي تقف وراءها وتقف وراء نزول الصخرة من الأعالي. والدليل الذي يقدمه ناصف هو السؤال: من الذي حطَّ الآخر؟ هل السيل أم الصخرة؟ بحيث يصبح التباس الإجابة وغموضها دليلا على غموض هذه القوة التي تحرك سرعة الفرس؟

المهم بالنسبة لنا هو أن سرعة الفرس ليست هي تلك التي تداولتها الشروح القديمة أو التلقيات الحديثة، إنها سرعة ملغمة تكشف عن وجود روابط غامضة بينها وبين ما يتعالق بها من مختلف الخلفيات والدوافع، فخلفية الشاعر النفسية مضطربة لأنه يجعل فرسه مضطربا لا يستقر على حال: **(وما من فرس يستطيع أن يثبت أمام هذا السيل. أما فرس امرئ القيس فطورا يتشبث بمفهوم النار وطورا يأخذ من مفهوم السيل، وطورا يخاصم الصخرة والسيل وطورا يقترب إليها)** [1].

انطلاقا من هذا يجد القارئ نفسه أمام مستويات متعددة من أنماط الفهم، فلا مناص له من البحث في دوائر مختلفة من الدلالات: أغربها دائرة البحث في عقل الفرس الذي تشير سرعته في نظرناصف إلى وجود أزمة داخلية واضطراب باطني عميق. فالقراءة الجديدة المرتبطة بالمنظور التأويلي الذي يدعو إليه تستدعي الكشف بوسائل التحليل الأسطوري عن علاقات الفرس بكل ما يحيط به من ظواهر مقدسة، كنزول المطر مثلا سواء في حركته المتدفقة القوية الجارفة، أو في انسيابه الهادئ أو في علاقته أيضا بالنار "إذا جاش فيه حميه غلي مرجل" إذ يبدو أن الفرس يتجاوب تجاوبا استثنائيا مع هذا المكوّن الهام.

فالسؤال الذي يفرض نفسه هنا: كيف يدرك القارئ العادي شبكة العلاقات هذه وكيف يستطيع تفكيك رموزها؟

2- الناقــة... الأم:

سنترك الإجابة عن هذا السؤال إلى حين، وسننتقل إلى رصد "فهم" ناصف: للناقة "من خلال تأويل صورتها، أو كما تمثلت له من خلال عالمها الخاص أو سماتها الجسمية والنفسية...

أولا ينفي ناصف انفراد الناقة بمواصفات خاصة ومنفردة بعيدة عن المواصفات التي رأيناها عند الفرس. فالأمران يتداخلان ما دام أن القاعدة واحدة هي صدور الشاعر عن نظام تفكيري واحد. فالتشابه موجود لكن ليس هناك تطابق تام بين الطرفين لأن شخصية الفرس ليست هي حتما شخصية الناقة.

---

(1) صوت الشاعر القديم، ص: 51.

للناقة وجود مختلف ومتميز داخل النص، فهي ليست موضوعا تكميليا، ولا تقوم - كما يشاع في معظم التلقيات – بدور التخلص من المقدمة إلى صلب الموضوع، - فالقول بذلك فيما يرى ناصف – هو افتراء ينم عن جهل واضح بوحدة الموضوعات داخل النص.

1.2- معاناة... الناقة:

والناقة بما هي كذلك – تستدعي الضرورة النظر إليها من منظار مختلف تماما عن مختلف الرؤى التي سبقت، والتي لم تستطع النفاذ إلى عالمها الخاصة أو حتى الوصول إلى ما كانت تنطوي عليه شخصيتها من صمود وقهر وثبات. صحيح أن هناك من القراءات مَا كشفت عن جَلَدِ الناقة ومعاناتها، وأبانت عن مختلف المكابدات التي كانت تعيشها، لكن هذه المعاناة كانت تفهم لدينا على أنها نتاج مشاق عملية السير وصعوبته في صحراء شاسعة وطويلة.

إلا أن ناصفا يرى عكس ذلك. فالمعاناة، لا تكون دائما نتيجة عملية سير محفوف بالمخاطر، كما أنها لا تكون جراء قلة أو ندرة الماء، الشيء الذي يعرض الناقة للخطر، بل معاناة الناقة ترتبط برؤيتها للمجتمع، وفي ارتباطها بالأفراد الاجتماعيين.

لم تتعد التلقيات المتداولة حدود الوصف – الدقيق – للأوصاف الخارجية والداخلية للناقة، ووقفت بذلك بعيدا عن الفهم "الباطني" لها وهو الفهم الذي يكشف النقاب عن خلفيات هذه الأوصاف ويفضح جزءا مهما من أسرارها. ومن هذه الخلفيات الغير معلنة يُبْرِزُ ناصف ما يرتبط بسير الناقة من دلالات، فالناقة تمضي في سيرها وفي حركتها تلك بما يوحي الجدل والخصومة والصراع. فهناك إذن صراع وخصومة تبديها الناقة اتجاه الأرض التي تمشي عليها واتجاه الأفراد الذين يحومون حولها، مما يفسر أنه (**لا حياة إلا بمدافعة الضغوط التي تتعرض لها. ففي سير الناقة – لو نظرنا بدقة – ضغوط كثيرة. ولكن الحياة الطبيعية للناقة – تلك التي نسميها السلام – ليست أكثر من مدافعة هذه الضغوط التي تخطر للإنسان أو لناقة في كل لحة تقريبا...**) [1].

"يفهم" ناصف عمل الناقة في سيرها على الأرض وكأنه "وعي" مقصود أو تعبير عن أفكار مضمرة بين ضلوع هذا الكائن، فالناقة في سيرها تعبر عن مدافعتها للضغوط التي تتعرض لها ، وربما هي ضغوط صعبة وقوية جراء حثّها على سير غير مرغوب فيه، أو أنها تستشعر الذهاب إلى أفق مجهول ومحفوف بالمخاطر، أو أنها ترفض قطعا الذهاب إلى حيث لا تريد لكنها تجد نفسها مدفوعة إلى ذلك دفعا قويا. من هذا المنطلق يبدو لنا تدخل ناصف متوافقا مع تخميناته التأويلية، فيجد أن حياة الناقة مرهونة بالصراع

---

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص 112.

والمدافعة، مدافعة الحصى باستمرار ومحاولاتها الجهيدة في فتح الطريق أمامها... هذا كله يرى ناصف أن معاناةَ الناقة التي اقترنت لدى البعض بالمسير الطويل يجب أن تدرك في علاقاتها بما يختلج في نفسيتها من هموم وخلفيات :هموم المجاهدة والمثابرة، أو لنقل هموم الحرب الخفية التي تبدلها الناقة اتجاه المجتمع: (**فالحرب ليست شيئا عارضا على حياة من نوع آخر، وإنما هي لباب التصور الذي يحرص عليه الشاعر الجاهلي/ فَسَيْرُ الناقة في نفسه كالحرب...**) [1].

وليس يعني هذا أن الناقة تعلن العدوان على من هُمْ حولها بقدر ما يعني أن الشاعر الجاهلي يتصور أن جوهر الحياة هو ما نسميه الآن باسم الصراع، لذلك يزود الناقة بكل ما يجعلها صالحة لتمثيل هذا الدور، لكنه دور استثنائي وثانوي.

2.2- عَدْوُ الناقة... في اتجاه الغامض:

وما يكشف جليا عن هذا الصراع ما استنتجه ناصف من أفكَار عن عدو الناقة، فبعدما تبين أن سيرها هو تعبير عن قوة مجاهدتها للحياة، ودفاعها عنها كَمِثْلِ مدافعتها الحصى على الأرض، ينتقل الآن إلى تأويل عَدْوِهَا كما يبدو لنا من خلال ما استنتجه من قراءته لقول الشاعر:

لها متاع وأعوان غدون به ... قتب وغرب إذا ما افرغ انسحقا

وخلفها سائق يحدو إذا خشيت ... منه اللحاق تمد الصلب والعنقا[2]

حيث يرى أن عدو الناقة لا يستقر على حال واحدة، فهو متصل ومستمر، ولا ينتهي إلى هدف معين، فهو إذن عَدْوٌ في اتجاه غامض. ويستدل ناصف على ذلك بعدة معطيات مستنبطة من النص ذاته: فالألفاظ الدالة على ذلك كثيرة وكثيفة الدلالة، بل إنها عنده، متدافعة ومتنافسة بعض التنافس تعكس بذلك تنافسا ما بين الناقة والزمان، فكلاهما يسيران في اتجاه لا نهائي.

تريد الناقة من خلال عدوها أن تختبر كل إمكانياتها لانتزاع نصر ما، وكأنه نصر على الحياة وما تحبل به من شر وعدوان.

في نفس الاتجاه يرى ناصف أن سباق الناقة لا يستمر على حال فهو سباق متنوع ومتعدد، يشوبُه نوع من الفزع والارتياب، لذلك فهي تراوغ بكل الوسائل حتى تدفع عنها شبح الهزيمة، وحتى تتحقق من

---

(1) نفسه: ص 113.

(2) صوت الشاعر القديم ، ص: 68.

الهدف الغامض الذي تسير في اتجاهه. ولعل أولى إرهاصات هذا الفزع الذي تستشعره الناقة في نظر ناصف هو هذا الهدف ذاته الذي تسير إليه. فهو غير واضح المعالم (**بعبارة أخرى إن الهدف الذي تواجهه الناقة طورا يبدو أصم راسخا لا يلين، وطورا يبدو متحركا لا يثبت ولا يستقر، طورا ترى الناقة هدفها كالجبل وطورا تراه كالسراب والقطا والريح.. لأمر ما اجتمع في تكوين الناقة هذان الجانبان...**) [1]. فهدف العدو ليس واحدا بل هو خلاصة أمرين متناقضين ومتأرجحين، فتارة كالجبل وتارة كالسراب، وهذا ما يعكس وجود تناقض ما في عقل الشاعر. بحيث يُحتمل أن ينطوي هذا العقل على عالمين مختلفين. لهذا نتساءل: لماذا جمع هذين الأمرين في عدو واحد؟ هل يدرك الشاعر أن عدو الناقة هو مجرد حلم؟ يجيب ناصف (... **والشاعر يدرك أنه يحلم في أكبر الظن، فإذا حلت عليه اليقظة أمعن في العَدْو وَرَكِبَ نَاقَتَهُ، وأخذ يلاحق هذا المجهول الذي يربض في عقله دون أن يبلغه، أو يألفه أو يستريح إليه... فإذا فرغ من قصيدة بدأ قصيدة أخرى من حيث انتهى. وهكذا لا تفرغ للشاعر حركة عقلية...**)[2].

3.2- الناقة: عالم ثابت:

على الرغم من حركة الناقة الدؤوبة المتمثلة – فيما سبق – في السير الملتوي والعدْو السريع، فإن الناقة – في نظر ناصف – عالم ثابت تحكمه السكينة والهدوء، ومعنى هذا أن الأصل في الناقة هو الثبات بحكم انتمائها إلى عالم الصم، إلا أن ذلك لا يتناقض مع ما قاله حول حركة الناقة ونشاطها وحيويتها.

يتلقى ناصف صورة الناقة على أساس أنها صورة ثابتة، ومتداولة بين جميع الشعراء وهذا بحكم صدورهم عن نظام فكري واحد، فجل الشعراء أطنبوا في التركيز على الأوصاف الخارجية للناقة وأبدعوا في رصد تفاصيل جسدها الضخم، فهناك من جعلها سفينة تشق أمواج البحر، وهناك من اعتبرها كالجبل الفارع الطول، أو كالبنيان القوي.

وإذا كانت التلقيات الحديثة قد ذهبت في اتجاه التدقيق في الأوصاف الجزئية للناقة، فإن ناصفا يتجه إلى البحث عن خلفيات التركيز على هذه الأوصاف وأبعادها الدلالية، فيرى أن أهم دافع يكمن وراء التركيز على الجزئيات الصغيرة يكمن في نوع التمثل الذي يحمله الشاعر اتجاه هذا الكائن، أي أنه يبني معطياته التأويلية حول ماهية الإدراك الذي يتكون لدى الشاعر أثناء رصده لجزئيات وتفاصيل جسمها.

ونفهم من خلال ما ينتهي إليه ناصف أن الشاعر عند تأمله لجسد الناقة يجد نفسه أمام خلق عظيم (... **وحينما ننظر في أجزاء الناقة التي توصف بعناية ومحبة نتبين أن الشاعر يتأمل صورة خلق عظيم، والناقة**

(1) صوت الشاعر القديم ، ص: 68.

(2) نفسه: 69.

إذن آية من آيات الله تحتوي في داخلها فكرتي الليل والنهار، وما بينهما من مطاردة وانسلاخ...)[1] إذن فمنطلق الوصف وأصله هو تمثل الناقة على أساس أنها عالم ثابت وضخم وقوي، عالم تبدو فيه الناقة فوق كل شيء وأكبر من أي شيء. إنها حلم يجثم على وجدان الشاعر، الحلم بالقوة والعظمة والسيادة المطلقة.

من هنا يأتي فهمنا لحركة الناقة، فهي حركة نابعة من بنيان كبير وثابت، والشاعر هنا يجتهد في تزويد الناقة بكل ما يشير به أو يثبت من خلاله ما يدل على أنها كيان قوي وعظيم. فنشاط الناقة وحيويتها في سيرها وعَدْوها ما هو إلا انعكاس لقوة وصلابة هذا الكائن، كما أن صمودها وَجَلَدَها ما هو إلا تجسيد لهذا المبدأ العظيم الذي تنطوي عليه مبدأ الثبات والقوة. فالناقة إذن عند ناصف كيان ضخم وثابت تعتريه عناصر الحيوية المعبر عنها بالحركة الدؤوب.

4.2- الناقـــــة الأم:

يبني ناصف تلقياته للناقة على أساس تسخير كل معطياته التأويلية في الاتجاه الذي يؤكد أمومتها ويكشف عن أسرار هذه الأمومة.

لهذا يوظف نتائج تحليله للعناصر المكونة أو المكملة لصورتها في ضوء فكرة أن الناقة هي منبع الحنان والأمومة بالرغم من ضخامة هيكلها وصلابة أجزائه. يستشف ناصف "أمومة الناقة" من خلال تأويل أبيات الشاعر، ثعلبة بن صُعير بن خزاعي المازني: التي يصف فيها الناقة ويشبهها بالظليم والنعامة في قوله:

وكـــأن عَيْبَتَهَـــا وفـــضل فتاتهـــا ... فننـــان مـــن كَنَفَـــيْ ظَلـــيم نـــافر
يَبْـــرِي لرائحـــة يُـــساقِطُ ريـــشَهَا ... مَـــرُّ النجـــاء ســـقاط ليـــف الآبـــر
فبنـــت عليـــه مـــع الظـــلام فبَاءهـــا ... كالأحمـــسية في النـــصيف الحاســـر[2]

فيرى أن لجوء الشاعر إلى تشبيه الناقة بالظليم والنعامة، ليس استطرادا كما يرى بعض المحدثين، بل هو- إن كان كذلك - استطراد يحمل من الدلالات ما يدفع المتلقي إلى طرح الكثير من الأسئلة تصب جُلُّها في "دلالات" تشبيه الناقة بالظليم والنعامة.

وحيث إن الشاعر لا يجد بُدًّا من هذا التشبيه فإن القارئ مطالب بافتحاص هذه المقارنات، لأنها تكشف الوجه الآخر للناقة، حيث الأمومة والعاطفة الصادقة. لهذا فهو يرى أن تذكر الظليم والنعامة

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص: 114.
(2) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص: 99.

للبيض المدفون في مكان ما، هو إشارة ضمنية إلى مبدإ الخصب والولادة والحياة. وهي أوصاف تؤكد أمومة الناقة (إن الناقة تستحيل فيما يسمى باسم الاستطراد إلى الظليم والنعامة اللذين يتذكران بيضا مدفونا في مكان ما. فالناقة إذن ليست عقيما، ولكن هناك بيضا مدفونا تبحث عنه النعامة.ولذلك كان حفظ الحياة الموكول إلى الأم قريبا في هذا المجال. فالبيض واضح الدلالة على الذرية واستمرار النوع...) [1].

إن تعالق الناقة بالنعامة قد يبدو تعالقا استثنائيا بحكم انتمائهما إلى جنسين مختلفين، (الناقة حيوان/ النعامة طائر) لكن وكما أشرنا في جهة سابقة فإن تلقي ناصف للصورة يقوم على أساس التوفيق بين المتباينات بحكم تعبيرهما عن فكرة جوهرية واحدة.

إن الفكرة المراد إبرازها هنا في هذا التعالق الشاذ، هي أن الأمومة واحدة ولا يمكن أن تنبع إلا من مصدر واحد، يبدو ذلك واضحا أيضا من خلال قول الشاعر "فَبَنَتْ عليه مع الظلام..." حيث ينكشف للقارئ صدق الحفاظ على الحياة، كحركة تقوم بها عاطفة الأم الصادقة، ولا يمكن لصورة أخرى أن تعبر عن نفس الموقف في حرارته وصدقيته، سوى صورة الأم وهي تجمع شتات الوحدات وتحفظها وترعاها.

يبدو مما سبق أن ملامح المقاربة التأويلية الأسطورية بادية هنا بدون أي مجال للشك. وهذا يعني أن توظيف رمزية النعامة، وجناحي الظليم في نظر ناصف هو توظيف ينم عن إبداع غير عادي، بحكم ارتباطه بمخيال المجتمع وترسباته. ففكرة الناقة (النعامة) وهي تعدو وتضطرب وتميل لتحتضن بيضها وترعاه، وفكرة الظليم وهو يبسط جناحيه تعكسان وجود أزمة لدى هذه الناقة، أزمة الشعور بالأمومة لأنها – كما يقول – تجد نفسها في المقام الذي يفرض عليها رعاية الصغار، وكأن الظليم هو ضمير الناقة الذي يُشْعِرُهَا بهذا الألم النابع عن عجزها الطبيعي في احتضان الصغار.

ومما يعزز هذه المقاربة التأويلية الأسطورية لجوء ناصف إلى البحث في المغزى الباطني الذي يقف وراء إنتاج الشاعر الجاهلي هذه الصورة المفعمة بالأمومة والحنان. فيجد أن فكرة الأم هي أول واجبات الضمير لدى المجتمعات القديمة وأكثرها ضرورة وحضورا في أشكال تعبيرهم الشعري، فالشاعر الجاهلي – فيما يرى – يجد أن فكرة الأم هي التعبير الأكثر دقة عن فكرة الانتماء إلى الأرض والقبيلة، كما أن الأم هي المنبت الحقيق (لفكرة المحبة والرضا والسلام. والشاعر القديم يشتاق إلى أن يتصورها هائلة الجسم، لأن ذلك يعني أنها مَعِينٌ لاَ تَنْضَبُ، وطاقة لا يسبر غورها كله...) [2].

---

(1) نفسه.

(2) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص:102.

5.2- الناقة... والحمار الوحشي:

التأويل الناصفي لصورة الناقة في الشعر الجاهلي لا يقتصر على استجلاء الصور المألوفة أو المتداولة بقدر ما يشمل أيضا هذه التشبيهات الاستثنائية التي يقيمها الشاعر بينها وبين أنواع أخرى من الحيوانات (الحمار الوحشي). ويجد ناصف هذه المقارنات فرصة للرد على المحدثين الذين إما استغربوا هذه العلاقة الشاذة أو استطردوا في تحليل أوجهها مركزين بشكل خاص على وجه الشبه فيها (السرعة).

يرد ناصف بقوة على كل من ينكر وجود علاقة بين المكونين – الناقة/ حمار الوحش – ويرى أن هذا الإنكار نابع من العجز عن تلقي هذه العلاقة بنوع من التأمل وإبداء شيء من الجهد، ذلك أن عدم تدبر أوجه العلاقة بين الطرفين قد أفضى وبكل سهولة إلى القول بأن الشاعر يسقط في الاستطراد: (**ويقولون إن الشاعر استطرد إلى وصف الحمار الوحشي ونسي الناقة – أي أننا بدلا من أن نقول إننا لم نكشف أي فرض مفيد عن العلاقة بين الناقة والحمار الوحشي، نقول إن الشاعر نسي الناقة أو تركها، وهذا الكلام – بالطبع – غير معقول...**)[1] فالشاعر – عنده – لم ينس الناقة، لأن نسيانها يعني تركها على هامش اهتمامه. والحال أن الأصل في وصف الناقة – هو الناقة ذاتها – كما أن اللجوء إلى تشبيهها بباقي الحيوانات الأخرى هو عمل يُعبّر به الشاعر عن دهشته النفسية اتجاه هذا الهيكل العظيم. كما أن تشبيهها بأنماط من الحيوانات الأخرى (الحمار الوحشي) هو تشبيه يلفه غموض كبير ينبغي للقارئ / المؤوّل الصبر على معرفته. فمن الطبيعي أن يتساءل هذا القارئ أولا عن أوجه الشبه بين الطرفين، لكن شرط ألا يخلص إلى القول إن الحمار الوحشي يشبه الناقة في "السرعة" لأن هذا الكلام غير مقبول، فالناقة لا تسرع سرعة الحمار الوحشي، وهذا بديهي لأن الناقة (**لم تكن قادرة على أن تسرع إسراع حمار الوحش. وفكرة السرعة – بداهة. غير وجيهة على الإطلاق مهما يكثر فيها القول، ومهما يكثر القائلون بها...**)[2].

هناك – إذن – كما يقول ناصف بواعث أخرى تقف وراء هذا الترابط بين الحيوانين يجب النظر إليها بمختلف المنظورات المعرفية، وهذا سيكشف لنا بوضوح "السر" وراء إلحاح المجتمع الجاهلي على الإعجاب بهذا التداعي بين الصورتين المتناقضتين. ولكي يستجلي ناصف غموض هذه العلاقة يؤول قول امرئ القيس.

كأني ورحلي فوق أحقب قارح ... بشربة أو طاف بعرنان مُوجِسِ

تعشى قليلا ثم أنحى ظلُوفَهُ ... يثير التراب عن مبيت ومكنِسِ

---

(1) نفسه، ص: 103.

(2) نفسه .

يهيـــــل ويـــــذري تربهــــا ويـــــثيره إثــــارة نبّـــات الهـــواجر مُخْمِـــسِ

فبـــات علـــى خـــد أحَـــمٌ ومَنْكَـــبٍ وضــــجعَتُهُ مثـــلُ الأســـير المُكَـــرْدِسِ(..)

فَـــــصبَّحَهُ عنــــد الـــــشروق غُدَيَّــــةً كـلابُ ابـن مـرو أو كـلاب ابـن سنبس[1]

فيرى أن الحمار الوحشي الذي هو الموضوع المراد تشبيهه بالناقة هنا ليس مخلوقا عاديا وإنما هـو كائن يبدي من الحركات والتصرفات ما يجعله في دائرة صور التأمل، فقد سعى إلى الدخول إلى المكان الآمن ملتمسا السلام والاطمئنان لكنه يضطجع كما يضطجع الأسير الموثق في القيود، فالحمار قلق لا يعرف الراحة رغم احتمائه تحت شجرة أشبه ببيت بناه رجل ليتزوج فيه، إنه يسعى إلى الاستقرار والسلام لكن كلابا مشهورة حالت دون شعوره بالأمان، كما أنه يجاهد لكي يتحدى قساوة الطبيعة من خلال إبعاده التراب الحار لكي يصل إلى الطبقة الباردة التي تقيه من الحر. وأكثر من ذلك فهو يبيت مطمئنا إلى ما أتيح له من نوم مريح راضيا بما حوله (**لكن الرضا أو القناعة لا خير فيها، ومن لم يحارب اضطر إلى الحرب، فحمار الوحش لا يفكر في الحرب، إنه يفكر تفكير الإنسان الذي يريد أن يبني بيتا، وينام بجانب شجرة عظيمة، ويريد أن تنعقد صلة الصداقة بينه وبين الشجرة أو الطبيعة، وأن ينجب البنين والبنات**...)[2].

واضح أن مصطفى ناصف يريد أن يبني صلة بين أفعال الحمار الوحشي وبين الإنسان الجانح إلى السلام، بمعنى أن صراع الإنسان مع الطبيعة هو صراع من أجل البقاء وليس من أجل الموت والاستسلام. وهنا يجب أن نتذكر الأبعاد الدلالية التي استنبطها من عَدْو الناقة حيث رأينا أن كافة حركاتها كانت في اتجاه الصراع من أجل البقاء والاستمرار. فالناقة من هذا المنظور في حالة حرب دائمة من أجل العيش. هناك إذن خيوط رفيعة تربط بين الناقة والحمار الوحشي، رفيعة لكنها ضمنية وخفية تحتاج إلى قارئ فطن يسبر أغوارها ويفك عقدها، ولا يمكن للقارئ أن يقوم بهذه المهمة إلا بتمثله للنص الشعري باعتباره وحدة دلالية متكاملة وغير متجزئة.

6.2- الناقة... تعويذة الحياة:

يرى ناصف أن موضوع الناقة ليس واحدا بل هو جملة من الأفكار المتداخلة التي تنطوي على جملة من الترابطات، حيث تبدو متباينة للقارئ العادي (المثال هنا الربط بين الناقة والنعامة، الظليم وحمار الوحش) كما أن رموز الناقة لا يمكن أن تكون واحدة، بل هي متنوعة وعميقة، وبالتالي فلا مجال للقول

---

(1) ديوان امرئ القيس، ص: 110.

(2) قراءة ثانية: ص 109.

بتشابه الشعر. وعندما يؤكد ناصف ذلك فهو يدرك سلفا أن (**القصيدة عالم مكتف بنفسه يحتاج إلى أن يطرق بابه طرقات متعددة، قارئ قوي رفيق معا، حتى يؤذن له بالدخول...**)[1] لهذا كله يرى ناصف أن قراءة النص الشعري في تشابك دلالاته كفيل بفهم رموزه. فما على القارئ سوى الانخراط في شبكة النص الدلالية، وتفكيك رموزه عن طريق تحديد العلاقات بين المكونات كأول خطوة في إطار خطته التأويلية.

ومن هذه المكونات نذكر أيضا علاقة الناقة بالطلل. فقد رأينا سابقا أن الطلل هو رمز التشبث بالحياة ضد مظاهر القهر والفناء، والآن نجد ناصفا يقيم علاقة بينه وبين الناقة، فالناقة عنده تدخل في علاقة خفية مع الطلل فتختلط رموزها برموزه، وتصبح هي الأخرى تعبيرا عن تشبث الشاعر بالحياة، أو لنقل تصبح تعويذة للحياة ضد مظاهر الموت والعدوان، ولكي يثبت ناصف ذلك يعود إلى حركة الناقة وأنماط سيرها فيجد أنها في حالة سير دائمة لأن الشاعر يريد أن يثبت لنفسه أولا أنه موجود، وكأن الناقة هي علامة على وجود الإنسان فهي إذن تعويذته ضد الموت.

الناقة في المنظور الناصفي عبارة عن صورة متعددة الأبعاد لا يكاد القارئ المؤول يقف على إحداها حتى تتراءى له الصورة الثانية وهكذا دواليك. ولكي تتبين لنا الصورة في أجلى معالمها يدعونا ناصف إلى التأمل في صورة الناقة كفكرة لا كموضوع.

والسبب الذي يدفعه إلى ذلك هو أن اعتبار صورة الناقة فكرة لا كموضوع، هو جزء من التفكير المنهجي التأويلي الذي يتبناه في تلقيه لهذا الحيوان المتعدد الأبعاد. ذلك أن التأمل في الفكرة من شأنه أن تتولد عنه أفكار أخرى تتناسل فيما بينها بحكم التوالد والترابط، لكن التفكير في إطار الموضوع الواحد يجعل المتأمل يحصر نفسه في حدود إطاره. لهذا فالناقة عند ناصف هي فكرة قابلة للقراءة المتعددة... ومن هذه القراءات ما يطبقه علي قول النابغة:

فبِتُّ وَبَاتَتْ كالنَّعَامَةِ نَاقَتِي ... وَبَاتَتْ عَلَيْهَا صَفْنَتِي وَقُتُودُهَا

وَأَغْضَتْ كَمَا أَغْضَيْتُ عَيْنِي فَعَرَّسَتْ ... عَلَى الثَّفِنَاتِ وَالْجِرَانِ هُجُودُهَا[2]

حيث يرى أن رمزية الحياة التي ترمز إليها الناقة ها هنا تنكشف من فكرة الصمود الذي تبديه في حمل أثقالها.. فالناقة تبيت تحمل أثقالها ولا تلتمس التخفيف عنها لأنها لا تريد أن تتخلص من الشعور بالعبء، إنها تدرك أن أثقالها هي فرصة لها للاطلاع بأمور الحياة، فهي إذن تعويذة صالحة جدا للبقاء

---

(1) نفسه: ص 6.

(2) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة 2، مصر، دار المعارف، ص: 110.

بصمود على هذه الأرض. ويضيف ناصف على ذلك عنصر الزمن (الليل) لندرك معه أن الليل يلعب دورا تنويريا (عكس كونه رمز الظلام) مساعدا للناقة على اكتشاف مشكلات أعباء الحياة.

بالإضافة إلى المكون الزمني يوظف ناصف العنصر الديني لأن (هذا التنوير يحتاج إلى ما يشبه طقوس الصلاة والسجود الذي يصفه الشاعر في البيت، وفي هذا المجود لا تفارق الناقة أحلام الصلة بين الإنسان، فالنوم في ذاته أسلوب لمواجهة أعباء النهار...) [1].

إن توظيف عنصر الدين هنا هو إجراء جزئي ينطلق من فكرة كلية تهجع في ذهن ناصف ومخططاته القرائية. وهذه الفكرة الكلية هي التوظيف المباشر للقرائن المستنبطة من الأسطورة، هذه القرائن تكشف بوضوح أن التلقي الناصفي لا يلتزم بمورد فكري محدد ولا يُقْصِرُ نفسه في حدوده الضيقة، إذ يستدعي التأويل عنده الانتقاء من كافة المنظومات الفكرية للإطلاع على المقاربة المتنوعة والغنية بحمولاتها الفكرية... لهذا فالقول بأن الناقة هي تعويذة الحياة هو قول يجب فهمه في إطاره الحقيقي: الأسطوري.

3- البقرة.. رؤية الحرية:

إذا كان الفرس في النظر الناصفي هو رمز الحركة اللامتناهية، وإذا كانت الناقة هي مثال الإمساك بالحياة، فإن صورة البقرة تؤول في المنظور الناصفي بكونها الرؤية التي تنهض عليها فكرة الحرية والسفر والوحدة.. ويستنتج ناصف هذه الفكرة من خلال قراءته لمقطوعة زهير بن أبي سلمى والتي يصف فيها البقرة في قوله:

كخنساء سفعاء الملاطم حرة ... مسافرة مزؤودة أم فرقد
غدت بسلاح مثله يتقى به ... ويؤمن جأش الخائف المتوحد
أضاعت فلم تغفر لها غفلاتها ... فلاقت بيانا عند آخر معهد
ولم تدر وشك البَيْن حتى رَأتْهم ... وقد قَعدوا أنفاقها كل مقعد
وثاروا بها من جانبيها كليهما ... وجالت وإن يجشمنها الشد تجهد
فأنقذها من غمرة الموت أنها ... رأت أنها أن تنظر النبل تقصد [2]

---

(1) قراءة ثانية: ص 117.

(2) ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح الأعلم الشنتمري، الطبعة 1، المطبعة الحميدية، مصر 1323 هـ ص: 91.

يتصور ناصف هذه الأبيات كحلبة مفتوحة على كافة ألوان الصراع والحرب، بين البقرة من جهة، والكلاب وأصحاب النبل من جهة ثانية، فهناك اقتتال مرير وهناك رغبة جامحة لدى أعداء البقرة في القضاء عليها حتى الموت.

يستنتج ناصف من خلال وقوفه على ضراوة المواجهة بين الطرفين فكرة جوهرية تتمثل في القول بأن هذه الحرب هي صورة جدل عقلي عقيم، لكنه ينفي أن تكون هذه الفكرة نتاج استقراء جزئي للنص، بل هي نتاج احتضان للسياق الكلي له. ومعنى ذلك أن ناصفا لا يلتزم بما هو معروف في التأويل الفينومينولوجي بالدائرة التأويلية التي تقول بالانطلاق من الجزء إلى الكل، أي فهم الكل على ضوء الجزء، بل على العكس من ذلك تماما يرى في فهمنا لهذه المقطوعة ضرورة احتضان السياق الكلي للنص وصولا إلى فهم ما هو جزئي فيه.

يبدو أن السياق الكلي للمقطوعة ينبني على فكرة وجود جدل عقلي عقيم، موجود على المستوى المجتمعي كما عاشه زهير، لكن ما هي ملامحه؟ وكيف استطاعت البقرة تجسيد هذا الصراع؟

يبني ناصف تأويله على افتراض أن البقرة تمثل النقيض المباشر للكلاب والصائدين، فهي عند زهير مسافرة، حرة، متوحدة. وهي صفات استثنائية تثير عجب المتلقين وتدفعهم إلى تمثل هذه البقرة من منظار مختلف، أبرز معالمه القول بأنها تجسيد لواقع ما داخل المجتمع. مقابل هذه الصفات الإيجابية والعجيبة يتمثل لنا الطرف الآخر كعقبة أمام طموح البقرة في حركتها في اتجاه الحرية، إنه الطرف الكابح لأي نشاط يطمح إلى المغامرة والسفر بعيدا عن الذات. يستنتج ناصف من هذا الافتراض أن لغة الحوار قد انعدمت، فالثقة لم تعد موجودة بين طرفين لا يجمعهما سوى التعارض، لهذا ستجد البقرة نفسها مدفوعة إلى جدل عقيم، قوامه الهجوم والدفاع عن النفس، الهجوم من قبل الكلاب والصائدين، والدفاع من طرف بقرة لا خيار لها سوى الجري اتقاءً للعدوان. وهكذا كانت البقرة تعبر عن موقف إيجابي، كانت تريد العيش في حرية وسفر دائم، لكن **(البقرة لا تعيش وحدها، غيرُها من الكلاب والصائدين تحركهم رغبة دفينة في الهجوم، ويثقلهم فيم يظهر وسواس قاهر. هؤلاء لا يؤمنون بالحوار المحب المخلص. ولم تستطع البقرة أن تجد الفرصة الملائمة لتستمتع بتقاليدها وإحساسها بالحرية والتوحد والسفر...)**[1].

نفهم من هذا **التأويل** أن البقرة هي رمز ما يمكن أن يوجد في المجتمع الذي يعيشه زهير وهذا واضح من خلال العبارات التي تتحدث عن هذه البقرة الرمز ومن خلال المفاهيم التي تضفيها عليها وتلبسها على حركاتها.

لا يكتفي ناصف بحدود معينة في تأويله لصورة البقرة، بل يتعدى ذلك للتغلغل داخل عقلها الباطن. فعلاوة على كونها تدرك نشاطها كنوع من الحرية والتوحد وبالرغم من أن أسلوبها في الحياة هو

(1) صوت الشاعر القديم: ص 62.

قائم على هذه الرؤية التحررية التي تجيز كل أنواع التنقل والسفر، فإنها تضطر إلى تبني أسلوب آخر يليق بعقليات خصومها، حيث تلجأ إلى مخاطبتهم بمنطقهم، منطق الرد على العدوان، وبذلك فهي تدخل معهم في نطاق جدل عقيم، لا تجد مفرا منه سوى بالانخراط فيه وبتطبيق بنوده.

1.3- البقرة ورؤية التعاطف:

يتساءل ناصف: لكي نفهم بقرة زهير، ما هي الأبعاد التي يجب أن تُدْرَك؟ ما هي خلفيات الصراع بينها وبين خصومها؟ وما طبيعة ومضمون الجدل الدار بينها وبين الطرف النقيض لها؟

يرد على هذه الأسئلة بالبحث عن الخلفيات التي قد تبدو للقارئ ذات صبغة نفسية فيرى أن القهر والعدوان الممارس من طرف الخصمين هما نتاج قهر داخلي يحاول كل واحد منهما إخراجه وممارسته للشعور بالتلذذ والاستمتاع به، فهو إذن شعور باطني غامض ممزوج بنوع من الغل والكراهية. فالكلاب لا تجد نفسها إلا بقهر رغبة هذه البقرة في التحرر، وكذلك الصائدون فهم مجبرون على كبح جماح هذه الحرية التي لا تنسجم مع منطقهم ورغبتهم.

إنها حرب شبه مجنونة لا تحكمها ضوابط ولا تقرها مواثيق حرب – فيما يرى ناصف – بحيث تستدعي من القارئ الالتفات بقوة إلى محركها الأول، ووقودها الأساسي. فلابد لهذا القارئ من تتبع هذه البقرة لا من خلال صفاتها، خنساء، سفعاء الملاطم... فهذه الصفات تقف على الشكل والمظهر فلا تتعداهما إلى العمق الباطني.

يجب الانتباه في تأويل هذه البقرة إلى الحركات التي تقوم بها من خلال الوقوف على نوع الكلمات التي تعبّر عنها، فالكلمات كما سبق أن قلنا[1] تجسيد لعوالم صغرى وسياقات خاصة تحمل من الدلالات والمعاني ما لا يحمله نص بعينه، لهذا فهو لا يتوانى في الإشارة على هذه النقطة الهامة فيرى أن (**الكلمات القليلة ربما تكون أوفر دلالات من كلمات كثيرة. وربما تسود السياق كله وتحركها في إطارها**) [2].

هذه الكلمات هي وحدها التي تكشف حيوية البقرة وطاقتها الداخلية. كما أنها هي وحدها التي تستطيع إماطة اللثام عن الحمولة النفسية، فتكشف لنا بصدق كيف كانت هذه البقرة وكيف أصبحت.

لا يجد ناصف بُدّاً من استعراض تفاصيل حياة هذه البقرة فيقدم للقارئ ما يمكن أن نسميه مفتاح حياتها والذي يمكن أن نلج به عقلها الباطن...

ففي ركن من أركان هذا العقل تكمن فكرة الدفاع عن النفس المغلفة بالعدوان والمقاومة ،وفي ركن آخر منه تكمن فكرة البقرة الأم الراغبة في التحرر من ربقة الصخور والصمم الصلاب. هذه البقرة

(1) انظر محور النص.. الكلمات ضمن الفصل الأول من الكتاب : ص 52.

(2) صوت الشاعر: ص 64.

الجريحة بفقدان وليدها الهائمة على وجهها للبحث عما يمكن أن يدلها عليه، لا يهدأ لها بال ولا يستقيم لها حال إلا بالعثور على ما يضمد الجراح. لكنْ عدوانا مفاجئا يحول بينها وبين حرية التجوال، إنه العدوان القادم من المنطق الآخر، المنطق الخبيث... هكذا يستعرض ناصف قصة البقرة محيطا بكل جزئياتها وذلك للتعبير منه عن التعاطف معها، فالقراءة التأويلية لهذه البقرة المكلومة تستدعي أولا إبداء شعور التعاطف اتجاه ما تعيشه. أي استحضار العاطفة كخطوة أولية في اتجاه "فهم" البقرة لا من حيث مواصفاتها الخارجية وإنما من حيث شعورها الداخلي وأحاسيسها الباطنية.

ولسنا في حاجة هنا إلى التذكير أن شعور التعاطف الذي يبديه القارئ حيال مقروئه يعتبر من أهم شروط القراءة في المنظور الناصفي، وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك ضمن حديثنا عن مفهوم القراءة وشروطها عنده، إذن فعلاوة على الفهم القائم على تمثل الألفاظ والكلمات المعبر بها عن البقرة، هناك أيضا الرؤية القائمة على التعاطف مع المقروء .وقد وجدنا أن قراءة التعاطف هي قرينة الحياة الفاضلة وعلى أساسها ينهض التلقي الذي يغيب عنه الإكراه على "الفهم الجاهز" وهذا ينسجم إلى حد بعيد مع التوجه الفينومينولوجي الذي يدعو القارئ أن يكون أكمل مع ذاته، متكاملا مع طموحه منسجما مع ما في داخله من مشاعر وأحاسيس حتى يستطيع بواسطة ذلك، الاندماج مع عالم النص وشخوصه.

إن مبدأ التفاعل بين القارئ والمقروء مرهون بحضور التعاطف بين الطرفين، فلا سبيل إلى فهم البقرة دون تحريك مشاعر الود اتجاهها. كما أنه لا سبيل إلى التعبير عن هذا التعاطف إلا بالفهم العميق لوجودها في النص الشعري، ليس فقط الوجود الشكلي القائم على زخرفة الصورة، بل الوجود الوجداني القائم على الإحساس المشترك والود المتبادل. لهذا لا نستغرب عمل ناصف في استعراض قصة هذه البقرة مبينا كل تفاصيل حياتها ومركزا على كل جزئياتها..

إن الخلفية التأويلية التي تقف وراء هذا الاستعراض تبرر هذا العمل المضني من طرف المؤول. فقد استطاع من خلال ذلك الانتقال إلى مستوى آخر من "الفهم" أدرك من خلاله السياقات الاجتماعية والثقافية التي تحكم هذا النوع من العدوان فوجد أن (**عقل المجتمع إذن عقل أبوي بمعنى ما،عقل يحترم القوة الخصمة واللدد وسلاح الحرب والذود الظالم. عقل لا يكاد يرى الجوانب الطيبة المعطية التي تمثلها البقرة الأم...**)[1]. ومن هذا الاستنتاج استطاع أيضا أن يدرك بواعث إلهام الشاعر ومعاني رموز بقرته، حيث وجد أن الشاعر يدرك بعمق ما يتهدد مجتمعه من صراع بين شرائح وفئات مختلفة لعل أبرزها: الفئة التواقة على الحرية والتنقل، والأخرى الكابحة لهذه الرغبة والمتشبثة بكل الوسائل لتحقيق هدفها، وإن كان بطريق العدوان.

لا شك في أن الحضور الرمزي للحيوان في القصيدة القديمة قد ساعد ناصفا على بلورة مجموعة مهمة من الأفكار التي تخدم مشروعه التأويلي، خصوصا إذا أدركنا أن حضور الحيوان في حد ذاته هو

---

(1) صوت الشاعر: 67.

حضور نوعي مساعد للشاعر على تضمين مواقفه النفسية والاجتماعية... كما أنه وبالمقابل يوفر للمتلقي إمكانية توسيع أفقه التأويلي نظرا لما يدركه من علاقات خفية قد تجمع بين الإنسان والحيوان، وهذا ما أشار إليه جابر عصفور عند ما رأى (**في تقلب أحوال الحيوان في الشعر ما يوازي تقلب أحوال الإنسان في الوجود، ونتقل من الحضور البهيج الفرح بالوجود إلى الحضور النافر المتمرد على الوجود، ونتحرك في دوائر من الدلالات التي توازي تقلب الوجود نفسه بالإنسان ما بين حالي السعادة والشقاء**) [1].

بالنسبة لناصف فالحيوان في أغلب الأحيان هو صورة رمزية، وهو دلالة على وضع لا تسمح شعرية النص للشاعر البوح به مباشرة، لأن ذلك من شأنه الإخلال بأعراف الإبداع. والشاعر في ذلك كله يدرك حق الإدراك أنه ملزم بالتحدث بلغة غير لغته المعتادة. كما أنه مطالب وفق نواميس الخلق ألا يكشف عن هواجسه علنا، وذلك حتى يترك للمتلقي حق اكتشاف المستور بطريقة لابد له فيها من إبداء مشاعر التعاطف مع المقروء. وقد لا يكتفي قارئ النص بإبداء هذه المشاعر دون تمحيص العلاقات القائمة بين مختلف المكونات، فالتعاطف لا يكفي وحده، بل لابد له من التأمل وطرح التساؤل والافتراض. لهذا يرى ناصف أن التعاطف يجب أن يكون بموازاة البحث في منطق قبول التوافق. أي البحث في مشروعية التعالقات التي يقيمها الشاعر بين المكونات المتنافرة، كالعلاقة مثلا بين الناقة وحمار الوحش. فكثير من المحدثين وجدوا أن لا علاقة بين الطرفين، أي أن كل ما أتى به الشاعر في وصف حمار الوحش هو خارج عن فكرة الناقة، لهذا فالشاعر استطرد في وصف حمار الوحش ونسي الناقة، وهذا كلام غير مقبول من وجهة نظر ناصف لأنه يدل على العجز في بذل المجهود.

علاوة على ما قلناه يجيز ناصف القبول بالعلاقات المستحيلة ظاهريا كافتراض وجود علاقة بين "الفرس" و"المطر" مثلا، وهذا قد يبدو متناقضا بحكم انتماء الطرفين لحقول دلالية متباينة ومختلفة، لكن منطق قراءة التأويل يسمح بذلك لأنه يضع في عمق اعتباره أن كل شيء ممكن: (**فالمطر جاثم كما جثم البعير أو كما جثم الليل، إننا نتحرك في داخل أجواء قد تختلف بعض الاختلاف ولكنها تتشابه كثيرا أيضا...**) [2].

إلا أنه لا يجب فهم عبارة "كل شيء ممكن" على أنها دعوة إلى الإفراط في التأويل وافتراض المستحيل بقدر ما تعني أن الحيوان في النص القديم يقيم علاقات متعددة مع مختلف المكونات والقيم الأخرى الموجودة، بحيث يجب أن ننظر إليه من هذه الزاوية كما يجب أن ننظر إليه على اعتبار أنه "حيوان واحد" ينطوي على صورة واحدة بعيدة عن التقسيم الجنسي ناقة، فرس... فـ (**كل الحياة في جوف الفرس والناقة. فإذا أَحْسَنَّا فَهْمَهُمَا أَحْسَنَّا فَهْمَ الشِّعْرِ العربي في العصر الجاهلي...**) [3].

---

(1) غواية التراث، جابر عصفور: ص 88.

(2) دراسة الأدب العربي: مصطفى ناصف: ص 267.

(3) نفسه: ص 252.

المبحث الثالث

في تأويل رمزية الماء

في تأويل ناصف لكل المكونات التي سبق ذكرها (الطلل، الحيوان) نلاحظ توجها رئيسيا لديه للجمع بين التمايزات والتوفيق بين المتباينات خدمة لفكرة الوحدة الشعرية المضمونية وتجاوزا لفكرة التعدد الموضوعي.

وقد سهلت عليه فكرته هاته بناء فكرة تلقي النص في ضوء قراءة هذا 'الغرض' انطلاقا من 'الغرض' الآخر، وتأويل هذه الفكرة بناء على فهمنا للفكرة الأخرى، فليس هناك اتجاه لإقامة الحدود بين الأنواع والأجناس، بقدر ما هناك وجود لبنية عميقة داخل النص تسبح فيها كل المكونات على إيقاع واحد، وعلى درجة واحدة من الأهمية. ولعل حضور 'رمز الماء' في التأويل الناصفي لا يخرج عن هذه القاعدة، إذ ينطبق عليه ما ينطبق على باقي المكونات، من كونه أحد الموضوعات التي تتعالق وبشكل مباشر مع رموز أخرى حاضرة في النص. إلا أننا وبعد ملاحظة دقيقة نستطيع أن نقول إن مكون الماء يكاد يكون هو الفضاء الذي يؤسس بنية النص العميقة، وهو المادة التي تسمح بتحرك الرموز الأخرى داخلها.

والواقع أن 'رمز الماء' في القصيدة الشعرية القديمة هو من يضطلع بمهمة تحريك المشاعر والأحاسيس العاطفية والوجدانية عند الشعراء، وهذا متفق عليه من طرف غالبية المحدثين الذين انتبهوا إلى حضوره النوعي والدال. **(فالشعراء الجاهليون يُسْتَنْفَرُونَ عاطفيا وغريزيا بمشهد المطر، فمعظم العلاقات العاطفية تتشكل مع المطر، ومعظم لقاءات الوصل تتزامن مع المطر فإذا ذكر المطر... ذكرت الحبيبة...)**[1].

ففي هذا القول ما يدفع المتلقي إلى إعادة طرح سؤال العلاقة بين مكون الماء والعاطفة، خصوصا إذا وجدنا أن هناك تعالقا واضحا بين ما يجيش في النفوس من عواطف جياشة وبين نزول المطر. بل إن لقاء الوصل لا يكون إلا بالتزامن مع وصول الماء إلى الأرض الظامئة.

إن البحث عن 'سر' هذا التعالق الوجداني العاطفي يجب أن يشمل أيضا البحث عن شكل التمثل الذي يحمله الإنسان الجاهلي (الشاعر) اتجاه المطر. فهل يقترن نزول الماء من السماء دائما بحضور الوصال واستيقاظ العاطفة أم له شكل آخر؟ الإجابة عن هذا السؤال تكشف عنها مختلف المتون الشعرية التي بين أيدينا والتي لا تخرج جلها عن التأكيد بأن نزول المطر في القصيدة بقدر ما يكون رقيقا وانسيابيا بقدر ما يكون عنيفا ومدمراً..

---

(1) الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية: القداسة وتحليل النص: عبد الإلاه الصائغ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص 209.

فللمطر فعل انهماري على النفس الجاهلية مرتبطا في ذلك بالواقع الذي يعيشه الشاعر سواء منه الواقع النفسي، أو الاجتماعي، أو الحضاري العام. ذلك أن المطر يكون وبالا وسيولا تمحو معالم آثار الحبيبة، وتقضي على بواعث التذكر. مما يدفع الشاعر إلى تفجير مشاعر الحرمان بالتفجع والبكاء. وقد يكون أحيانا أخرى فعلا طَيِّباً وَخَيِّراً مَعَمَّماً بحيث تستجيب الطبيعة لتدفقه بولادة الخضرة والعشب، فتعم الفرحة بين النفوس، مما يسهل الوصال ويشجع على انبثاق مشاعر الود والوجدان. بيد أن هذه المعادلة قد لا تكون دائما موفقة فقد (**يهطل المطر فلا يحدس الشاعر حقيقة مشاعره أهو مبتهج أم حزين؟ أيكون المطر خيرا أم شرا؟...**)[1]. وهذا يعني حقيقة واحدة هي أن المطر حاضر في كل تلوينات النفس الجاهلية، وبذلك فهو يتيح لإمكانات الاختيار الشعري التعدد وعدم الاقتصار على نمطية إبداعية واحدة.

ولا يقتصر تأثير المطر على البلاد أو العباد، بل يؤثر أيضا على الحيوان.. فصورة الحيوان في الشعر القديم تكشف عن تجاوب غريب بينه وبين المطر حيث نجد صورا إنسانية تنبض بالحياة لمشاهد تقوم بدور البطولة فيها البقرة، أو الفرس، أو حمار الوحش وأتانه. وبذلك - يقول ناصف - **جعل الشاعر للحيوان علاقة نوعية مع المطر**، تقوم على أساس التجاوب النفسي والعقلي معه، إذ يبدي فرس امرئ القيس مثلا حركات الكر والفر التي تستحيل إلى وميض البرق، فالمطر يخاطب الحيوان بالطريقة التي تتلاءم ونوعية الخصائص النفسية التي يكون عليها. فهو فعل تدميري قاتل مع السباع، وهو عكس ذلك رحيم بباقي المخلوقات.

1- المطر وفكرة الحرب:

وانسجاما مع هذا فإن المطر لا ينهمر إلا ليحدث تحولا ما، سواء على الأرض الظامئة أو النفوس العطشى إلى الارتواء والحب. لكن هذه القاعدة قد تبدو نسبية بالنظر إلى بعض النصوص التي تصور المطر كآلة حرب ضخمة تأتي على الأخضر واليابس، فلا تترك بُنيانا إلا وهدته، ولا عشبا إلا واقتلعته.

وقد انتبه ناصف إلى هذا التداعي بين فكرة المطر وفكرة الحرب، وخلص إلى وجود تناسب أخاذ بينهما، لكنه لم يصل على هذه النتيجة إلا بتحليله عمق التصور الذي يحمله امرؤ القيس حول المطر، أي بعد دراسته للمعطيات التي أقنعت امرأ القيس بتحويل معلقته إلى ميدان للتوفيق بين المطر والحرب. فامرؤ القيس يتصور المطر كنوع من الحركة المقترنة بالقوة الأخاذة، أي الحركة المذوية التي لا تنتج إلا عن قوة مماثلة من حيث الوقع. والفرس بالنسبة له يوجد في أبهى صورة يمكنها أن تصور هذه القوة الهائلة عبر كافة الأنشطة التي يقوم بها، من كر وفر وقتال وسرعة... لهذا السبب اقترن الفرس بالمطر: (**فالمطر في معلقة امرئ**

---

(1) نفسه ، ص: 209.

القيس مشهور. لكن كيف تصور امرؤ القيس المطر: كان المطر حربا أو كالحرب. ولذلك نجد من الغريب أن تتداعى فكرة المطر وفكرة الحرب...)[1]، هناك فعلا غرابة ما نستشفها من هذا التداعي بين الفكرتين، الشيء الذي يدفعنا إلى التوجه مباشرة إلى افتحاص البواعث التي تجعل الشعراء القدامى إلى يربطون "حيواناتهم" بفكرة الماء. وكأن الحرب- فيما يراه ناصف - هي فكرة تطهيرية، تُطهر النفوس من الإثم والدنس، وكذلك يفعل الماء، فهو بكل تأكيد وسيلة للاغتسال والخروج بالجسد من وضع الدنس إلى وضع النقاء.

إن للمطر فعل تطهيري، وهو نفس الفعل الذي تضطلع الحرب بأدائه، فهي تقتلع الأعداء من جذورهم، كما تقتلع الأمطارُ الأشجارَ من عمقها الأرضي... ولهذه الأسباب يرى ناصف أن حضور المطر في الشعر القديم لم يكن حضورا اعتباطيا بقدر ما كان حضورا مقصودا ينم عن فلسفة وعن تصور سائدين في المجتمع. ولتوضيح ذلك يرى ناصف أن فكرة الحرب في المجتمع الجاهلي اقترنت بالخوف والفزع والموت والشيطان: أي أنها ارتبطت بالقوى النفسية للإنسان كما اقترنت بالقوى الغيبية التي تجثم في ما سبق أن قلناه "باللاوعي الجمعي" ذلك المخزون الذي يجمع كل رغبات المجتمع وأحلامه، لهذا: (فإذا نظرت مرة أخرى إلى ما جاء في وصف الحمار الوحشي عند امرئ القيس وجدت الحرب تختلط اختلاطا واضحا بفكرة القبس وفكرة الراهب وفكرة الشجرة النامية، والحقيقة أن الشاعر الجاهلي استطاع أن يُنقي فكرة الحرب من الخوف والفزع والموت والشيطان...)[2].

2- المطر... انبثاق روحي عظيم:

ونظرا لتعالق المطر بفكرة الحرب فقد كان بديهيا أن يتحول في مخيال الجاهلي إلى فعل مقدس ملفوف بدعوات الرهبان، فميلاد المطر هو بكل تأكيد استجابة لهذه الدعوات، فهو انبثاق روحي يستجيب للأرواح المقدسة إما عبر التدفق والانهمار أو عبر إعطاء الإشارات الدالة على قرب الهطول، يستشف ناصف هذه الخلاصات من خلال تأويله أبيات امرئ القيس حيث يبدأ فيها بوصف البرق قبل وصف المطر:

أصاح ترى برقا أريك وميضه	كلمع اليدين في حبّي مكلل
يضيء سناه أو مصابيح راهب	أمال السليط بالذّبال المفتّل

(1) قراءة ثانية: ص 113.

(2) نفسه.

قعــدت لـــه، وصـــحبتي بـــين ضـــارج وبـــين العـــذيب، بُعـــدَما متـــأملي
علـــى قطـــن بالـــشيم أيمـــن صـــوبه وأيـــسره علـــى الـــستار فيـــذبُل
فاضـــحى يـــسُحُّ المـــاء حـــول كتيفـــةٍ يكـــبُّ علـــى الأذقـــان دوح الكَنَهْبَـــلِ[1]

يتلقى ناصف هذه الأبيات في ضوء العلاقة المفترضة بين دعوات الرهبان وهطول المطر، فالراهب يُهيء المصباح وفي هذه الأثناء يولد المطر وتتولد معه إشراقة الحياة. إن المطر هو استجابة فورية لصلوات الرهبان، فهو إذن يتعالق مع قوى غيبية تخرج عن إدراكات الناس. فالراهب في نظر ناصف هو وحده من يعلم "سر" ميلاد المطر لأنه هو من يدرك أسرار الناس والمجتمع. وليس خافيا عن أحد أن المطر في الشعر القديم كان دائما مرتبطا بالصلوات، فهذا موجود في كل النصوص التي تناولته والذي يمكن أن يدل حسب ناصف على دلالة واحدة فقط ، وهي أن الشعراء كانوا يفقهون هذه القداسة المرتبطة بالمطر فلم يخرجوا عن هذا التقليد المقصود.

تؤكد المعاني الروحية المنبثقة من ولادة المطر الدليل على وجود نظام فكري واحد يطبع الإلهام الشعري الجاهلي، وهي بقدر ما تؤكد عليه فهي تقدم فكرة وافرة عن الأبعاد الروحية للنصوص القديمة التي تستدعي من المتلقي الإلمام بها وبمصادرها. إن المطر أو ما يدل عليه – البرق – هو حتما إشارة إلى التجاوب الروحي الكامن بين السماء والأرض. فالأولى تلمع وتطلق بريقها استجابة لبريق أرضي أرسلته مصابيح الرهبان، لهذا (**فإننا لا نستطيع أن نتجاهل صلة ما بين فكرة الراهب وفكرة المطر. وبهذا يصبح ضوء الراهب قويا بحيث يخشى كثيرا من الكائنات فتنكب على أذقانها (...) وبعبارة أخرى لا يستطيع كثير من الكائنات أن يثبت لضوء الراهب. وهذا هو مقتضى البدء بفكرة مصباح الراهب...**)[2].

بناء على هذا يرى ناصف أن المطر في شعر امرئ القيس هو قِيَامَةٌ غير عادية، أي أنه انبثاق عظيم يخرج من رحم الدعوات والكتب المقدسة، إنه فعل روحي تهتز له أركان الحياة، وتتخلخل معه الأفعال اليومية المألوفة، لهذا يمكن الخلوص إلى فكرة أن امرأ القيس هو شاعر الرؤى البعيدة التي تحلم بالمفارقات المدهشة أو هو شاعر الرؤى الكونية المشبعة بحدوس التأمل والخلق والابتكار.

(1) ديوان امرؤ القيس، ص: 63.
(2) قراءة ثانية، ص: 127.

3- المطـــر والأرض:

لا يخرج هذا المحور عند ناصف عن دائرة محور المطر والحرب. فالعلاقة بين المطـر والأرض قائمـة على أساس الصدام والدمار، لكن ناصفا يرى أن المطر منه العنيف ومنه الرقيق وفيه المـدمر وفيـه اللطيـف. هكذا تبدو فكرة المطر وكأنها عدوان قائم على الأرض. وقد رأينا سابقا أن فكرة المطر ترتبط لدى الجـاهلي بالقوى الغيبية والمقدسة، وبالتالي فإن أي نتائج مترتبة عن المطر تكون هي الأخـرى وليـدة اعتقـاد روحـي راسخ.

عندما ينهمر المطر تتعالى دعوات الرحمة، لكن المطر سائر في محو الآثـار واقـتلاع الأشـجار، وهـو بذلك يريد أن يظهر أساليب تعنيفه وقوة حجمه، فلا يترك من ورائه سـوى الـدمار والخـراب. ولعـل بنيـة الأطلال خير دليل علـى ذلـك، فقـد اسـتطاع المطـر أن يمحـو الـذكرى ويطمـس معـالم الوجـود العـاطفي والتواصلي بين الشاعر وحبيبته. فأضحت الأمكنة عبارة عن معالم سكنية مسطحة ومستوية مـع الأرض، لا تنفع معها دموع الشاعر، ولا تردها آهاته العميقة. يعتقد ناصف أن التقاء المطر بـالأرض هـو التقـاء عنيـف يستشف ذلك من قول امرئ القيس:

فأضـــحى يَـــسُحُّ المـــاء حـــول كتفيـــه   يكـــبُّ علـــى الأذقـــان دوح الكنهبـــل(1)

إذ أن الأشجار تخر على أذقانها فتحدث فزعا مريبا يعتري نفوس الحيوانات التي تبارح منازلها:

ومـــرّ علـــى القنـــان مـــن نفيانـــه   فـــأنزل منـــه العُـــصْم مـــن كـــل منـــزل(2)

فلا نستطيع أن نقول أمام هذا الاضطراب سوى أن الفزع أضحى مؤثرا على فضاء الحركة داخـل النص لأن المتأمل للصورة لا يستطيع استبعاد ذلك. إن الأرض ومن عليهـا تـصبح أمـام الانهمـار المتـوالي للأمطار والرياح مَواطنَ يسودها القلق والارتياب، فالإنسان يصلي والحيـوان يهـرب للاحتمـاء أو تلاحقـه السيول العاتية فيغرق. وهنا تتزلزل الصورة فتصبح السباع القوية كالنبات الصغير من البصل:

كـــأن الـــسباع في غرقـــى عـــشية   بأرجائـــه القـــصوى أنـــابيش عنـــصل(3)

---

(1) نفسه، ص: 63.

(2) قراءة ثانية، ص: 66.

(3) نفسه ، ص: 128.

يستخلص ناصف هذه النتائج من خلال تأمله في الأبيات تأملا حرا موسعا، أي أن فعل التأمل يستدعي الالتفات إلى كل أرجاء النص للربط بين المكونات المختلفة فينتج عن ذلك القول إن (المطر آلة ضخمة صنعها كثيرون، ومن الممكن – أحيانا – أن يميز بعض أجزائها، ولكن الآلة من حيث هي كلٌ أونظامٌ موجودة. وكذلك صورة المطر في الشعر الجاهلي...)[1]. فهي صورة شاملة ونظام متعدد الأطراف يحضر هنا وهناك، نجده على مستوى الأرض في: الأطلال. والجبال، والهضابإذ أن كل شاعر نذر للمجتمع أن يعطي له من شعره شيئا لكي تبقى صورة امرئ القيس قائمة على الدوام.

4- المطر والمرأة:

ترتدي علاقة المطر بالمرأة رداء إيروتيكيا تتدخل في نسجه مجموعة من المكونات المقتبسة من الجسد الأنثوي (الفم) أو من بعض الاستلهامات المتبقية المرتبطة به، ويركز ناصف في توصيف هذه العلاقة من خلال تأويله لأبيات عنترة بن شداد:

وكأن فارة تاجر بقسيمة ... سَبَقَت عوارضها إليك من الفم
أو روضة أنفا تضمَّن نبتها ... غَيْثٌ قليل الدِّمن ليس بمعلم
جادت عليه كُلُّ بِكْرٍ حُرَّةٍ ... فتركن كُلَّ قرارة كالدرهم
سحا وتسكابا فكُلُّ عَيْشَةٍ ... يجري عليها الماءُ لم يتصرمِ[2]

فهو يرى أن القول بجمال محبوبة الشاعر يجب أن تتخطى ما اعتاده المتلقي من كون هذا الجمال هو بسبب ثغر المحبوبة الواضح العذب بل يجب أن "يفهم" هذا الجمال ويدرك بناء على تمايزه عن باقي الثغور الأخرى. ذلك أن هذا الثغر يدخل في علاقة غريبة مع المطر، فمن المطر استمد ريقه ورائحته، وهو لذلك يشكل اللقاء الأول بين الماء والأرض.

ونظرا لهذه العلاقة السحرية فإن جمال محبوبة عنترة مستمد من الماء ذاته، أي من الصفاء والطهارة اللذين لم يحض الماء بالوسم بهما، لأنه لم يصل إلى الأرض بعد.

إن الرائحة المنبثقة من فم المحبوبة هي جمال محسوس لا يضاهيه جمال آخر، فهذا الجمال متعال عن الصورة النمط التي قد تبدو عليها المحبوبة، والتعالي هنا لا يعني انتقاص في جمال الروح بقدر ما يعني أن هذا

---

(1) نفسه: ص 123.

(2) ديوان عنترة بن شداد: تحقيق خليل الخوري برخصة مجلس معارف ولاية بيروت الجليلة، الطبعة4، 1893م.

الجمال هو خالص وكوني وغير نمطي. والدليل على ذلك أن (المحبوبة عند عنترة وعند شعراء آخرين ترتبط بروضة بعيدة عن الأقدام، ولكنها ذات حياة جمة، فقد أصابها غيث كريم، وهي من أجل ذلك يصبح شيئا أروع مجامع الناس...)[1].

بناء على ذلك تبدو ايروتيكية العلاقة بين الماء والمرأة في اللقاء الأولي الذي يحصل بينه وبين الفم، فالفم يتلقى أولى اللقاءات الارتوائية من المطر الخالص الذي لم يصل بعد إلى الأرض. وكونه كذلك فهو يدفعنا إلى تصور هذه العلاقة تصورا صوفيا أقرب إلى الروح منه إلى الجسد، لهذا يتساءل ناصف (كيف يتجنب القارئ فكرة كالتصوف إذا أراد أن يقرأ هذه الأبيات؟ كيف يُمكن أن يطمئن إلى أن الشاعر يعشق جسما من الأجسام لا روحا مفردة نشأت بمعزل عن البشر وغذتها آلهة المطر؟...)[2] تساؤل مشروع يصب في جوهر العلاقة بين المطر والجسد، فهو بقدر ما يوضح هذه العلاقة بقدر ما يكشف من خلال حمولته الدلالية عن توجه ناصف التأويلي إلى توظيف آلياته الروحية والتصوفية في فهم هذه العلاقة. فالعلاقة ذات بعدين رئيسيين: بعد جسدي يتحقق بموجبه المشهد الإيروتيكي وبعد روحي تلتقي فيه المشاعر النقية بعيدا عن دنس المادة.

(1) قراءة ثانية: ص 133.

(2) نفسه ، ص: 134.

المبحث الرابع

في تأويل الزمان والمكان

يحمل مصطفى ناصف فكرة استثنائية ومغايرة عن الزمان والمكان في النص الشعري، منبثقة من حمولة فلسفية ظاهراتية ومنسجمة تماما مع رؤيته التأويلية، التي لا ترى فاصلا بين الموضوعات الشعرية، ولا حدودا بين القيم والأفكار المُعبر عنها فيه. فقد رأينا سابقا أن أساس الرؤية التأويلية عنده يقوم على مبدإ النظام الفكري الواحد الذي تجتمع حوله كل الموضوعات والقيم، وهذا ينطبق الى حد كبير علىما نراه الآن من تداخل بين فكرتي الزمان المكان والذي يترجم عملياً عنده بالنظر إلى أحد المكونين من خلال المكون الآخر.

1- تأويل الزمان:

ومما يعبر عن هذا التداخل بشكل صريح وجلي، هو توظيف الشاعر لألفاظ ذات حمولة زمانية للتعبير عن المكان أو التعبير بألفاظ تنتمي إلى المفهومين معا. فالدهر في النص القديم يُسمى في بعض الأحيان باسم القارعة والقوارع، لأنه لفظ كان يطلق على فكرة الزمان. وإذا نظرنا من جهة أخرى إلى شعر الصحراء وجدنا نفس اللفظ يحضر من خلال قرع الناقة للحصى، بل هناك حسب أساليب مختلفة من هذا القرع الذي لا يدل سوى على تداخل المفهومين.

لعل من أبرز معالم هذا التداخل ما نلاحظه من مزج قوي بين الزمان والطلل، الزمان والصحراء، مما يعكس امتزاج المكونين في لاوعي الشاعر يعكس ذلك من خلال فلسفة إبداعية عميقة تحتاج منا بعض التأمل.

1.1- الزمان والطلل:

يرى الشاعر القديم الطلل من منظار زمني بحث، هذه هي الفكرة التي استخلصها ناصف من خلال تأويله للحظة الطللية، فالطلل صورة مختزلة للزمان الغابر الذي ولى في لحظة من اللحظات، كما أنه هو التجسيد المرئي للصم الصلاب التي لا تتجاوز مع أي رد فعل خارجي سواء أكان انفعاليا: عبر إحساس الشاعر بغبن الفراق، أو طبيعيا: عبر عوامل السيول والأمطار التي تتهاطل عليه.

وتتحدد مشكلة الشاعر وهمُّه الوحيد في الرغبة في النفاذ إلى هذه الصم الصلاب لاستنطاقها رغبة في تحقيق الانسجام أو على الأقل لاختزال المسافة الزمنية الفاصلة بينه وبينها. لكن الشاعر يدرك أنه لا

يستطيع تحقيق ذلك، لأن الطلل عالم صامت لا يستجيب، وبذلك يدرك أن ما يعرفه عن الزمان فهو قليل، لقد جسدت اللحظة الطللية البعد الزمني الذي لا يمكن فك انغلاقه.. كانت اللحظة شبيهة بزمن غير مفهوم أو واضح – يقول ناصف – لأن الشاعر فيها يدرك أنه أمام مكونات صلبة لا تدرك ولا تعقل ذاتها، لذلك تعلق عقله بكل ما هو خفي ومستور.

لقد عبر الشاعر في كثير من الأحيان عن افتتانه بكل ما هو مغلق وخفي، لأنه يدل على انكسار الزمان وانحباسه. لهذا تعلق بالطلل تعلقا وجدانيا كبيرا وصار يقلّب هذاالمكون كل أشكال التقليب باحثا فيه عن وميض يقوده إلى زمان ما، غير أن غياب الزمان والحساره في اللحظة الطللية جعلت "الديار" لا تستجيب، بل جعلتها تخرج من عالم الشاعر إلى عالم بعيد عنه، حتى انقطعت أواصر المودة بينهما بشكل صريح فقد (**كان الشاعر حريصا على أن يسأل الديار، وكانت الديار معرضة، فيزيده هذا الإعراض إلحاحا عليها وتقربا منها. لقد انقلبت الديار من صورة الإنسان إلى صورة الزمان. من الممكن أن يتخيل الشاعر في ظروف أخرى الديار وقد أجابته أو عطفت عليه ودخلت في قلبه. لكن الديار في الشعر القديم تبقى كثيرا متباعدة مجافية. روعتها هي هي روعة الزمان**...)[1].

تتحول الديار إلى عالم مجاف للشاعر بسبب صمتها وعدم انفتاحها زمنيا على الشاعر، وهذا ما أدى إلى النظر إلى الزمان في اللحظة الطللية من منظار الريب والاحتياط تحول في كثير من الأحيان إلى منظار تشاؤمي ملفوف بمعاني التذمر والبكاء.

2.1- الزمـــــان والدمـــــار:

فاجعة الزمان كما يصفها ناصف تقف في وجه الشاعر القديم فتحولُ شعره إلى ما يشبه المشجب الذي يعلق عليه كل همومه وإحساسه المر.

يأخذ الزمان من صورة الأطلال صفات التدمير الذي يزحف على كل منابع الرؤية الشعرية فيجعلها رؤية مضطربة وقلقة لا ترى في الكون إلا الفاجعة والحزن. ولكن مع ذلك فناصف يرى أنه لا مناص من تشريح المسكوت عنه في الشعر القديم لإعطائه مَعْناً مغايراً عن ذاك الذي ورثناه عن الأسلاف. ويؤكد ناصف أن حضور الزمان في الشعر القديم ليس في حد ذاته سوى حضور للتدمير الذي يُمارس على جميع "حركات الشاعر" في النص. وما يفسر ذلك هو أن البطل الذي يلقي بنفسه إلى التهلكة لا يفعل ذلك من أجل الآخرين، بل أكبر الظن أنه يفعل ذلك من أجل "الدهر"، فالدهر هو الزمان الجاثم على الصدور، وهو العدو الذي يحاربه كل الشعراء: (**لقد كان قرع الدهر يمثل للشاعر في صور كثيرة، في رياح مختلفة يمحو**

---

(1) صوت الشاعر القديم: ص 94.

بعضها أثر بعض، وفي كرام يتعرضون لما قد يفقدهم الثقة في الحياة والخير أو يجعلهم يقفون موقف المتسائل المضطرب. وكان كل فعل منتج يرتبط بما يشبه خلاص الإنسان من نفسه في مشقة بالغة...)[1].

للدهر فعل مُدَمِّر يتراءى لنا في مختلف القصائد القديمة، فقد يأخذ أشكالا وصورا مختلفة، لكن جوهر فلسفة الشاعر حوله لا يعني سوى الدمار الذي يتغلغل عميقا في رؤيته الشعرية. ولإثبات ذلك يؤكد ناصف أن صورة الشاعر القديم كانت في أغلب الأحيان صورة الرجل المعذب في الأرض، بل كانت مشكلة الزمان في عقله قرينة الإخفاق في البحث عن عمل إيجابي يرضى عنه. فقد جرب كل شيء، ركب كل شيء ودخل كل شيء وواجه الأخطار والمصائب، لكن ذلك كله كان مقرونا بعدم الرضا، والشعور بالإخفاق والسبب في ذلك هو هذا الإحساس المفجوع بالزمان، لقد ضاق الشاعر بالزمان فكانت كل تعابيره هي محاولة للهروب من ضغوطه الأبدية المدمِّرة.

3.1- الزمان.... وفكرة الحياة:

يستعرض ناصف مجموعة من الأمثلة التي يريد من خلالها توضيح العلاقة بين الزمان والحياة، ومن هذه الأسئلة: ما العلاقة بين الزمان والحياة، هل هو امتداد لها أو صورة من صورها؟ هل كان الشاعر القديم يحب الحياة؟ من كان يوجه الآخر؟ هل كانت الحياة توجه الزمان صوب نهايتها؟ أم كان الزمان يتحكم في سيرورة الحياة؟ يجيب ناصف عن هذه الأسئلة من منطلق الصلة الفلسفية بين الحياة والزمان فيؤكد أن الشاعر كان يحب الزمان محبة الكاره للحياة **(لقد أقلق الشاعر القديم موضوع الموت، فالفرد في الشعر الجاهلي تذبل حياته وفقا لأوامر الزمان...)**[2].

فالشاعر يرى أن لا حياة للفرد ما دام يخضع في سيرورته الذاتية لمشيئة الزمان، فالزمان يقتل الحياة ويحكم على ما تبقى منها بالموت البطيء، لهذا لا مناص للشاعر من الفجيعة الزاحفة كل حين.

هكذا ينظر ناصف إلى فكرتي الزمان والحياة باعتبارهما فكرتين متلازمتين. فالزمان صخرة كبيرة تزحف لتدك بقايا الحياة في رؤية الشاعر، لهذا يجثم الموت على مخياله ويحتل مساحات كبيرة تحت رموز ألفاظه. كان الموت عند الشاعر بمثابة السقوط في البئر، لأن البئر لا زمن فيه، إنه الزمان المنغلق والبعيد عن حيثيات الحياة. ولا يكتسي الزمان هذه الصبغة القاتمة فقط في مشهد البئر العميق والمظلم، بل حضر في أشكال مختلفة ومتنوعة فقد كان **(الزمان في الشعر القديم موج بحر، وليلا وجسما غريبا جاثما فوق الصدور، لم يكن سنة كونية متآلفة مع حياة الإنسان ونموه. سنة تبقى ما بقيت المشيئة الإلاهية، سنة يسودها**

---

(1) نفسه : ص 104.

(2) نفسه ، ص: 97.

النظام والحكمة والرشد. كان هذا مناقضا لعقائد الشعراء وشعرهم. من أجل هذا خاف من موج البحر والليل والصمم الصلاب والصحراء والنجوم جميعا...)[1].

لكن هل كان الشاعر يكشف عن خوفه؟ هل كان يفتخر بهذا الشعور المريب حول الزمان؟ أكيد أن الشاعر لم يكن يُظهر مشاعر خوفه لأن كل المؤشرات تدل على انسجامه مع عنفوان التحدي والصمود. لكن القارئ المؤول الذي يسعى إلى "فهم" هذا الشعر يحتاج إلى التنقيب عن معاني "الخوف من الزمان" بالشكل الذي يثبت فيه لماذا آثر الشاعر عالم الاضطراب على عالم السكون، عالم الحركة على عالم الراحة والإراحة.

لقد شكلت عقدة الزمان معضلة أساسية في عقل الشاعر القديم ،إذ ظلت جاثمة على رؤيته الشعرية، فلم تخل قصائده منها إلا في النادر القليل وعليه فإن أية إجابة عن الأسئلة الشائكة في القصيدة القديمة لابد أن تنطلق من توضيح العلاقة القائمة بين الشاعر القديم وبين الزمان. إذ من شأن "فهم" هذه العلاقة **تأويل و فهم** مجموعة أخرى من الأسئلة المحيرة التي تطرح بقوة في مضمار مقاربة النص القديم ومنها: لماذا يهتاج عقل الشاعر إذا رأى الخصب والخير وبركات السماء؟ لماذا يهتاج عقل الشاعر إذا رأى بقرة مُحبَّة لولدها مترفعة محبة للضحى والخلاء؟ ما الذي جعل البطولة في نظر الشاعر القديم لا تخلو من العدوان وما يشبه ظلم النفس؟ لماذا رأى الشاعر القديم في العدوان جمالا؟

أسئلة يقر ناصف بضرورة الإجابة عنها لكن شريطة توضيح العلاقة بين الشاعر والزمان.

4.1- الزمـــــان... الدهــــــر:

يتعاظم حضور الزمان في القصيدة القديمة ليأخذ صورة الدهر في امتداده الأزلي وليشكل لدى الشاعر تحديا كبيرا تتردد أصداؤه – فيما يرى ناصف – في كل أرجاء القصيدة. فهذا يشكو من جثومه عليه وآخر يتبرم من تباطؤ حركته وكل الشعراء في مواجتهم للدهر متفقون على فكرة التحدي، لكن حضور "الدهر" في القصيدة لا يكون دائما حضورا صريحا ومعلنا، فقد يلبس ألبسة متعددة قد تكون واضحة وقد تكون خفية، لهذا ينصح ناصف – قارئ – الشعر القديم بضرورة البحث العميق والدؤوب عن حضور "الدهر" أو بعض ملامحه في ثنايا البيت الشعري أو حتى الغرض الشعري عملا بمبدإ الرمزية المتجذرة في لغة القصيدة.

ومعنى ذلك أن عنصر "الدهر" قد يكون ثاويا وراء الأغراض الشعرية التي لا تمت له بصلة فنية كغرض الفخر مثلا حيث يقتصر "هم" القارئ على استخراج معانيه والألفاظ الدالة عليه دون الانتباه أن من وراء ذلك كله يكمن عنصر آخر هو "الدهر" غير أن هذا الانتباه لا يفطن إليه كل "القراء" كما يرى ناصف،

---

(1) صوت الشاعر القديم، ص: 100

فلا تتبدى ملامح الدهر إلا للقارئ الفطن[1] الذي يقرأ النص متحليا بالصبر والحب والتعاطف، وكلها خصائص قلما تجتمع في القارئ الناصفي المنشود.

وللتدليل على ما يذهب إليه، يأخذ ناصف مثالا مجتزءا من قصيدة لراشد بن شهاب اليشكري في موضوع الفخر، حيث يفتخر الشاعر بانتصاره على شيبان.

من مبلغ فتيان يشكر أنني	أرى حقبة تبدي أماكن للصبر
فأوصيكم بالحي شيبان أنهم	هم أهل أبناء العظام والفخر...[2]

فيرى أن القراء أخطؤوا كثيرا عندما اعتبروا الفخر هو موضوع القصيدة، فيدعوهم إلى نسيان وتجاوز ما أسماه 'الأستاذان الجليلان' أحمد شاكر وعبد السلام محمد هارون 'بجو القصيدة' الدال حتما على الفخر. من هذا المنطلق يدعو القراء إلى اصطناع جو آخر هو الجو اللغوي المنبثق من داخل القصيدة، وحينئذ يستطيع القارئ (**أن يزعم أن قلب هذه الأبيات ليس هو الخصومة والأيام الشداد المتوقعة بين قبيلتين، وإنما هو لفظ يخيل إلينا أنه لا يحمل من الأهمية شيئا كثيرا، وأعني به لفظ الحقبة الذي يضاف أكثر ما يضاف إلى الدهر...**)[3].

إذن فاللفظ البسيط هنا يتحول إلى لفظ محوري تتمركز حوله القصيدة وتدور في فلكه كل الألفاظ، فالصبر والعظام والفخر والتمر الحلو والدماء، كل هذه الألفاظ تتجاذب مع اللفظ المحوري 'الدهر' بنوع من التناسق الدلالي، الذي يدفع القارئ إلى البحث في الألفاظ من مختلف الحمولات، اللغوية والنفسية بشكل خاص.

إن هذا التناول النفسي للألفاظ يؤكد أن اللفظة غير بريئة من تأثير التحليل النفسي وأساليبه، ومن ذلك تحليل فكرة الدم الناتج عن ذبح الناقة الذي يفسر بوضوح لماذا كان الشاعر القديم مفتونا بالفتك وكان يرى الدم المسفوح منظرا جذابا، الشيء الذي يفسر أن اللفظة لا تخضع فقط لمقتضيات التحليل اللغوي بقدر ما تخضع أيضا إلى الاعتبارات النفسية التي تسوغ للشاعر اختيار لفظة دون أخرى.

انطلاقا من فكرة الاختيار يرى ناصف أن الارتكاز على لفظة الدهر المحورية سيكشف أن القصيدة هي نغمة من الرضا عن الدهر لا يستطيع الشاعر أن يجهر بها لاعتبارات سياقية ومقامية. وبالتالي فالقارئ الفطن هو الذي ينجذب إلى بريق الألفاظ التي قد تدل على غير ما هي عليه.

(1) انظر محور القارئ عند مصطفى ناصف ضمن الفصل الأول من الكتاب.

(2) صوت الشاعر القديم: ص 110.

(3) نفسه.

2- تأويل المكان:

شكل المكان بنية النص التحتية أي الأساس الذي تقوم عليه كل المقومات الفنية والجمالية للقصيدة الشعرية، وقد أخذ عند الشعراء القدامى حيزا مهما من تنبؤاتهم الإبداعية فكان المكان طللا، وصحراء وجبلا وخيمة. وقد يدل احتلال المكان لهذه المساحة الواسعة من جسد النص على ارتباط وعي الشاعر به ارتباطا فلسفيا، فلا يكفي أن يتغنى به الشاعر حتى يثبت ارتباطه به بل لابد له من تجاوز هذا الغناء إلى ما يشبه فلسفة المكان. وهو نفس الطرح الذي يذهب إليه د. مصطفى ناصف عندما يقر أن للمكان أبعادا فلسفية ونفسية عند الشعراء القدامى تنعكس على رؤيتهم الشعرية انعكاسا سلبيا يدفعهم إلى التغني بالمأساة والحزن.

والحق أن تصور المكان تصورا مأساويا لا يعود فقط إلى هذا الانعكاس، بقدر ما يعود أيضا – حسب ناصف – إلى انتماء المكان إلى عالم الصم الصوامت الذي يجد الشاعر في اختراقه مشاقا عظيمة. فكون المكان من جنس الصم، وكونه ينتمي إلى عالم غير عالم الشاعر الطبيعي فيه ما يكفي لخلق نزاع أبدي بينه وبين الشاعر، لهذا لجد أن جل النصوص التي انخرطت في توصيف المكان لا تخرج عن نطاق وصف المعاناة والمشاق.

1.2- الصحراء... تجربة العبور المرير:

في نظر ناصف – الصحراء في الشعر القديم مكان لا متناه، مفتوح على كل الاحتمالات، لذلك فلا كرامة للرحلة بدون أن تطأ الصحراء، لأنها بمثابة الدليل على القدرة على تحمل المشاق، ودليل على طهارة النفس من مشاعر الاستسلام وقبول ما كان. فالشاعر في مواجهة الصحراء يواجه التجربة الإنسانية المريرة "الموت" فهو يطأ الموت ويدخل غماره ولا يعرف إن كان سيخرج منه عالي الرأس أم مستسلما له. لهذا كان (**الشاعر القديم يجد متعة في الشعور بالوحدة والوحشة. وكان يرى لنفسه وقارا إذا أحاطت به الصحراء من كل جانب. وكان يرى مجاهدة الصحراء فريضة واجبة لمن شغلتهم المودة عن كثير من مقومات النفس...**) [1].

لم يكن الشاعر إذن في حاجة إلى المؤانسة والمودة أثناء معانقته للصحراء، كان في حاجة فقط إلى الوحدة والوحشة. لأن الدخول في غمارهما كان بمثابة امتحان للنفس. فهو يجب أن يطهر نفسه من شوائب الاستسلام، ويجب أن يظهر لنفسه أولا أنه أكثر قدرة على تحدي المجهول لذلك لم يكن في حاجة إلى الحوار

(1) صوت الشاعر القديم: ص 30.

والقصص وصوت الرفيق الذي كان يلمسه من قبل في خطاب الأطلال، لهذا كانت تجربة الصحراء تجربة موحشة وقاسية لأنها معبر شاق وطويل تنتفي عنه أواصر المودة والإمتاع التي تحضر في عالم الود والوفاق.

إن المودة عالم من الأمن، بينما الصحراء هي جزء من ظلمات النفس التي تغيب في عالم المودة، لكنها تعود في تجربة العبور المرير لتخيم على رؤية الشاعر ولتصنع عالما هو أقرب إلى الغموض منه إلى السلاسة والوضوح، فتأتي القصيدة مطابقة لغموض الذات والرؤية وبالتالي تحتاج في قراءتها إلى المكابدة والمعاناة.

في عبور الصحراء يستحضر الشاعر كل مآسيه الماضية وكل معاناته الإنسانية فهي رمز لكل العوائق والعقبات التي تعترض الشاعر في 'فهمه' لما يدور حوله... قد تكون كذلك لكنها عند آخرين مفتاح لفهم كينونة الأشياء وفهم فاعلية الشعر في حواره مع كثبانها الحارة، لهذا يرى ناصف أن الصحراء تجربة معاشة تحمل من المرارة ما يجعلها مصدرا لكل حزن.

2.2- الصحـــــراء والطلـــــل:

تتمدد الصحراء وتطول في رحلة الشاعر لتكون مصدر مقاساة دائمة، كذلك الطلل. فقد رأينا أن حضوره في مقدمة القصيدة هو عنوان على معاناة الشاعر فلا يكاد يخلص من البكاء عليه والتحسر على خرابه حتى يدخل إلى عالم الصحراء الذي لا يقل عنه مكابدة ومعاناة.

هكذا يقيم ناصف علاقة بين الصحراء والطلل على محور الألم والحزن ظاهره البكاء والتحسر، وباطنه المرارة والشؤم. فإذا كان الشاعر في الطلل ينفجر حسرة على محبوبة ضائعة، فإنه في الصحراء يتفجع على بطولة قد لا تدوم، فهو يسير في الصحراء متحديا العقبات مجابها المخاطر، لكنه لا يدري إن كان خروجه منها سيكون فعلا حقيقيا. كذلك هو في الطلل، يقف باكيا متحسرا ويدرك أن هذا الطلل لا يجيب عن أسئلته اللامتناهية.

ففي الصحراء ما يوحي بوجود أطلال متعددة لأنها مكان للضياع والخراب مكان بعيد عن عالم الإنسان لكن الشاعر يشعر فيه بنوع من المرح لأنه يعانق عالما منافسا لعالم الإنسان **(وقد يقال إن الصحراء طلل كبير. ولكن الشاعر لم يكن ظاهر المرح في الطلل الإنسان. وهو أكثر مرحا واقتحاما لطلل الصحراء لأنه يشعر بوحدته وتفرده، لا تخالطه ذكريات البشر...)**[1].

---

(1) نفسه: ص 95-96.

كان الشاعر – فيما يرى ناصف – يشعر بنوع من التفرد والإمتاع أثناء اجتيازه للصحراء، كان أمام طلل كبير يرجو منه التخلص من الإحساس بالحياة، فقد كانت الصحراء بمثابة الملاذ الذي يتحرر فيه الشاعر من مرض الحنين إلى البشر، فإذا أراد الشاعر أن يعالج الإحساس بالحياة فليس أمامه إلا الصحراء.

كذلك هو في الطلل فقد كان يجاهر بالألم عبر البكاء وإبداء الحنين ،لكنه لم يكن يستحضر أيا من البشر. كان يشعر بنفسه وحيدا في الصحراء وهو الآن يشعر بنفس الإحساس أمام الطلل. كان يستحضر معشوقة غائبة وهو في الصحراء يعشق بطولة مفقودة. كان يريد أن يثبت فحولة ضائعة أمام طلل قاحل وجاف وهو الآن في الصحراء يريد أن يثبت رجولة لم تعد موجودة. كان الشاعر – كما يرى ناصف – يشعر بعزلة قاتلة أمام طلل صامت لا يجيب، عزلةً أبعدته عن الناس والمجتمع وجعلته يقف وحيدا متوجها إلى مخاطب وهمي. وكان في الصحراء يشعر بنفس الإحساس، فهو في عزلة تامة عن الحياة. كان في خضم صمت مفزع وفي خوف عميق، لم يكن يعرف له دواء، كان بإزاء عالم مغلق ومقيت لا يحيا فيه سوى الشعراء الذين يحبون الحياة، لهذا تجدهم يحثون دوابهم على الاستمرار بينما هم في الطلل يحثون أنفسهم على الحزن والبكاء.

ندرك مما سبق أن ناصفا يقيم علاقة بين الصحراء والطلل نظرا لما يجمع بينهما من خيوط توصل بعضهما البعض على المستوى المضموني العميق، فالقارئ المؤول مطالب بتلمس هذه الخيوط الدلالية التي هي بمثابة جسور رابطة بين المعاني المختلفة في القصيدة القديمة.

نستنتج مما سبق أن ناصفا ينظر إلى الزمان والمكان نظرة فلسفية تتجاوز التصنيفات التقليدية المعمول بها في المدارس النقدية، فيرى الزمان من منظور المكان، بل إنه يتعدى ذلك فيقرأ الصحراء مثلا من خلال الطلل أو الزمان بواسطة فكرة الحياة، ونفهم نحن من ذلك أن القراءة القائمة على الثوابت المألوفة أضحت غير موجودة في المنظور الناصفي، إذ يتعين على القارئ أن يتجاوز هذا الخط التقليدي ليصل إلى خط آخر أكثر تحررا عن غيره يسمح له بتحديث الرؤية التأويلية وتجديد آفاقها التحليلية، كما يسمح له أيضا بالنظر إلى مقومات القصيدة نظرة باطنية عميقة تجيز خلق الممكنات كما تجيز إقامة الجسور بين الوحدات الدلالية لكن بنوع من الفطنة أثناء فعل القراءة.

المبحث الخامس

في تأويل الظواهر والقيم

يتلقى ناصف القصيدة القديمة كفضاء واسع وشاسع يحتضن الكثير من القيم والظواهر لكن دون أن يفوته تأويل حضورها وتفكيك رموزها، ويعتبر ناصف أن التغني ببعض القيم في الشعر هو سبيل إلى الإعلان عن فلسفة الشاعر في الحياة، خصوصا إذا كانت هذه القيم تدخل في صميم الحياة الاجتماعية أو النفسية. فكثير من النصوص تكشف أن القيم المبثوثة فيها تكون دائما عناوين واضحة، تترجم مواقف الشعراء، إلا أن متلقي القيم والظواهر في النص القديم عليه أن ينتبه إلى التداخل الدلالي والترابط الموضوعي بينهما بشكل يستدعي قراءتهما قراءة مجتمعة، فالبطولة قيمة تتداخل مع قيمة الموت. وظاهرة الصعلكة تتداخل مع قيمة الحياة، بل إن بعض القيم لا يمكن "فهمها" إلا باستحضار القيم الأخرى المساعدة.

ويدعو ناصف صراحة إلى إعادة النظر في مدلولات بعض القيم والظواهر والتحرر من المواصفات السلبية التي ألصقت بهم عبر تاريخ تلقي الشعر القديم. ومن ذلك مثلا ظاهرة الصعلكة التي قدمتها الدراسات النقدية كظاهرة سلبية، فدعا إلى إعادة الاعتبار إليها وإلى باقي الظواهر الأخرى بغية تحقيق "فهم" جديد للشعر العربي القديم.

1- في تأويل القيم:

1.1- تأويل قيمة الموت:

للموت حضور استثنائي في القصيدة الجاهلية القديمة، فهو يرتبط بفلسفة الشاعر وبرؤيته الشعرية ارتباطا عميقا، ومن خلاله ينظر إلى كل المكونات المحيطة به فيجعله حاضرا حضورا إلزاميا في كل جسد القصيدة.

فالموت مجسد في الأطلال من خلال الدمار والخراب، وهو حاضر في عبور الصحراء من خلال مرارة المرور ووحشية المكان. كما أنه حاضر في التغني بالبطولة والحرب والفخر وحتى في مواطن الغزل. ونظرا لهذا الاكتساح الشبه كلي للموت يرى ناصف أن – قراءته – ينبغي أن تكون مختلفة ومغايرة تماما لكل التأويلات السابقة وذلك من خلال قاعدة تأويلية تجتهد في البحث عن "سر" هذا الحضور وكذلك عن "سر" اعتباره من قبل الشعراء القدامى الفكرة الجاثمة على رؤيتهم الشعرية ولعل أبرز معالم هذه القاعدة الجديدة عنده هو اعتبار الموت صراعا بين الوجود والعدم. وعند ما نقول صراعا فهذا يعني أن ننظر إلى القصيدة باعتبارها حلبة هذا الصراع وأرضيته الأولى. فالشاعر يسعى من خلال وجوده في فلك الموت

ودوامته، أن يستشعر حضور العدم فيه: أي أن يعيش بإحساس شعري عملية الانتقال من العضوي إلى اللاعضوي، الشيء الذي يحيلنا إلى فلسفة عميقة تحتاج منا إلى كثير من الدراسات الأنثروبولوجية لفهم نوعية "هذا الإحساس" الذي يسعى الشاعر إلى تجريبه من خلال شعره.

غير أن ناصفا لا يتوانى في توظيف بعض آليات هذا المنهج، فنراه يطبقه بما يخدم الهدف الذي يرجوه منه هو ولعل أهم هدف عنده هو ربط قيمة الموت بأصولها الفكرية والاجتماعية لدى الشعراء القدامى، فيرى أن الموت ينطوي على رؤية فلسفية عميقة مرتبطة بهواجس كونية، تجسد لدى الشاعر مفارقات ثابتة بين الوجود والعدم، فالشاعر عند ما ينظر إلى الموت فهو ينظر إليه باعتباره وجودا لا ماديا وكينونة غائبة، لكنها حتمية ذات أهمية مفصلية بين أن أكون أو لا أكون. لهذا يتحول الموت إلى قلق دائم يراود الشعراء في جل محطاتهم الإبداعية. لكن هذا القلق لا يكون فقط دنيويا بل يصبح قلقا وجوديا وميتافيزيقيا يدفع الشاعر في كثير من الأحيان إلى التعبير عن الرغبة في معانقته وملامسة معناه.

ويرى ناصف أن الموت كقيمة نوعية في القصيدة القديمة لا يمكن أن يُدرك" إلا بتأويل كل المعطيات النصية سواء منها المضمونية أو اللغوية أو السياقية. فالموت جاثم وراء كل كلمة وجملة، ومستتر تحت كل تعبير شعري، لا يراه القارئ العادي لأنه لا يقوى على الدخول في متاهات المعنى العميق، وإنما يستطيع القارئ المؤول أن يقتحم غماره إذا صبر على ما يقرؤه. فصبر القارئ على تحمل مشاق "الفهم" كفيل بأن يفتح له أبواب الدلالة على مصراعيه، فيرى الموت بمناظير مختلفة ومتعددة.

2.1- الموت جسد يقيني:

ومن هذه المناظير رؤية الموت كحقيقة مجسمة تنهش جسد الإنسان وتدخل معه في صراع حول البقاء، وعندما نقول حقيقة مجسمة، فهذا يعني أنها واقع حي يتحرك مثلما يتحرك الإنسان، فوجود الموت يعني وجود صراع بين إرادتين إرادة الحياة وإرادة الموت. يتوصل ناصف إلى هذه النتيجة بعد تأويله لبيتي الشاعر أبي ذؤيب:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ... ألفيت كل تميمة لا تنفع
ولقد حرصت بأن أدافع عنهم ... فإذا المنية أقبلت لا تدفع[1]

---

(1) صوت الشاعر القديم: ص 128.

حيث ينطلق في تأويل البيتين من لفظة "أقبلت" التي تفيد عنده الإقبال المادي الحقيقي لا الإقبال المجازي. فأقبلت المنية يعني أن المنية كانت غامضة ثم ظهرت، كانت في مكان ما تطوف، ثم حلت بهذا الجسد حلولا ماديا حقيقيا، يقول ناصف هذا وهو يدرك إدراكا تاما أن الاستعانة في تفسير البيت بالعناصر البلاغية "الاستعارة المكنية الموجودة" أمر لا يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار لأنه أمر متجاوز وتقليدي لهذا يقول: **(أريد أن أزعم في هذا السياق الفكري الذي أدعمه عن الجسم أن المنية في هذا الشعر – جسد حي له أظافر. جسد حي يقيني مختلف عن تلك التجريدات التي نصطنعها فيما نسميه باسم التمائم (...) أما المنية فحقيقة لأنها الجسد الحي الذي ينافس ويا للأسف الجسد الحي الذي يتعقله الإنسان ويعرف من خلاله العالم. فالحرب إذن بين جسدين...)** [1].

هكذا يؤول ناصف بيت أبي ذؤيب بعيدا عن الاستعارة المكنية الموجودة التي لا تعكس عنده سوى "حقيقة" لغوية ممكنة، لكن الأمر هنا لا يتعلق بالممكنات بقدر ما يتعلق بالحقيقة الموضوعية المادية، الحقيقة الجادة الخالية من أوهام الاستعارة على حد تعبيره.

ولعل أهم دليل يقوي افتراض ناصف ويدعم اتجاهه في فرض تجسيم الموت هو لفظ "الأظافر" الذي يعكس وجود الجسد وجودا "ماديا" والذي تم من خلاله الهبوط من عالم إلى عالم، فالشاعر عندما يقول "أنشبت أظافرها" فهذا يعني ان للجسد (المنية) نشاطا حيا تمارسه على الجسد (الإنسان) كما تعني أيضا أن الجسد (الإنسان) هو مجال خصب لممارسة هذا النشاط وبالتالي فالصراع ممتد وقائم بين جسدين حيين لكل منهما ثقافته ووجوده الحقيقي.

من جهة أخرى يؤكد ناصف أن للموت أفعالا خاصة تتداخل مع أفعال الإنسان أي خلال الشعور بوطأة الموت لا يعرف الشاعر على اليقين الفرق بين نمطين من الأفعال: أفعاله هو وأفعال المنية، فهناك أفعال واضحة وأخرى غامضة، وهناك أفعال حسية خالصة وأخرى غيبية، تدفع الشاعر إلى الارتياب في التمييز الدقيق بينهما يستخلص ذلك من خلال تأويله قول الشاعر[2]:

فغبرت بعدهم بعيش ناصب ... وأخال أني لاحق مستتبع

حيث يرى أن البيت يعكس اختلاف الحدود بين الحياة والموت أو بين الوجود والعدم. فلفظ "لاحق" يومئ إلى أن الشاعر يسعى إلى المصير مريدا غير جزوع، كما أن لفظ "مستتبع" يدفع الشاعر على أن "الفاعلية" تتعرض لمن يتتبعها بالقصاص.

---

(1) نفسه.

(2) نفسه : ص 128.

نستنتج مما سبق أن ناصفا لا يضع حاجزا أمام فضاءات تأويله، فهو يذهب باللفظة إلى حدودها القسية فيعود إلى قارئه محملا بكثير من الأفكار ذات الحمولات والمرجعيات المختلفة، وسواء قبلنا هذه الخلاصات أم لا فإن ما يهمنا هنا هو النظر إليها في وضعها الطبيعي إلى حين مقاربتها من وجهة نظر نقدية. وهذا ما سنقوم به في نهاية الفصل.

2- تأويل قيمة الكرم:

يقول ناصف إن نقطة البدء الاجتماعية في تأويل الكرم تضللنا كثيرا ولا تساعدنا على سبر أغوار هذه القيمة التي تميز بها الإنسان العربي قديما وتغنى بها في كثير من أشعاره، فقد عولجت هذه القيمة من منظار اجتماعي محض ولم تسفر تلك المعالجات سوى عن القول بأن للكرم بواعث اجتماعية، وهذه نتيجة - فيما يرى - لا تضيف للتحليل أي شيء جديد.

وبناء على ذلك فإن المقاربة الاجتماعية مرفوضة، لأنها لا تغذي تجربة القراءة الاستكشافية التي تنظر إلى النص من خلال مناظير مختلفة فتضيف إلى القراءة معاني جديدة كما تضيف إلى النص رصيدا جديدا من الدلالات الممكنة والمتوقعة. ومن هذه المناظير يقترح ناصف تناول الكرم من زاوية الإحساس بالموت والهلاك مثلا، إذ كيف يمكن للشاعر أن يدفع عنه فكرة الموت بارتدائه لقناع البطل؟ وهل البطل هو دائما كريم؟ كيف يتحول الكرم علامة على التمرد في إطار ما يعرف بالصعلكة هكذا **(فإذا نظرنا إلى الكرم والنجدة من خلال المنظار الاجتماعي بدت لنا قسمات الشعر مبهمة إلى حد ما، فصورة الكرم والنجدة في الشعر مقرونة – دائما – بتحدي بواعث الموت والهلاك، هذا واضح في الكرم وضوحه في النجدة والشجاعة، لذلك فالوصف الدقيق للبطل ليس هو الكرم والشجاعة وإنما هو موقف خاص إزاء بواعث ضغط الذات وتحدي غرائز الحياة بشكل واضح. لذلك نجد الشاعر العربي يبحث عن التسامي على المشكلة، طورا يجب هذا التسامي فيما نسميه الكرم والشجاعة وطورا يجده فيما نسميه الصعلكة والفروسية...)** [1].

إذن هناك علاقات خفية بين قيمة الكرم وقيمة الحياة، والشاعر عندما يتغنى بالكرم فهو يستجيب فيما يرى ناصف إلى بواعث مرتبطة بغرائز حفظ الذات، فهو مرتبط بالحياة أكثر من ارتباطه بالموت في إطار ما يعرف بالبطولة، لهذا يجب أن نفهم قيمة الكرم في تلازمها مع قيم أخرى كالموت والصعلكة. بناء على ذلك يدعو ناصف إلى تطبيق ما يعرف بـ'سيكولوجية الكرم' أي دراسة هذه القيمة في ضوء النوازع النفسية

---

(1) دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف: ص 292.

للشاعر لكن هذا لا يجب أن يفهم باعتباره دعوة إلى تطبيق المنهج النفسي لهذه القيمة بقدر ما يعني الاستفادة من بعض جوانبه التحليلية المساعدة.

غير أن الأمر لا يقتصر على ذلك فقط، فقد نفهم من "سيكولوجية الكرم" ما يتعلق بسيكولوجية المجتمع أيضا، ويعني ذلك البحث في الأصول والمهادات الأولى التي تقف وراء "أفعال الكرم" أي فهم الكرم في ضوء البهجة بتبديد المال. أو حماية حياة الآخرين من خلال تدمير الذات مثلا. فهذه العلاقات الملتبسة من شانها أن تساعدنا على تفسير القصيدة كما تساعدنا لا محالة في البحث عن جذور الفكرة داخل المجتمع لا خارجه، وداخل نفسية الشاعر وليس بعيدا عنها. وهذا ما ينسجم مع معطيات التحليل الموضوعية المتوافقة مع التزامات السياق الذاتي والموضوعي للقصيدة، فالشعور يكون دائما ذاتيا وإنسانيا، ولا يمكن لأي دارس أن يتجاوز هذه المقولة لأنها ترد الشعر إلى أصوله الحقيقية، لهذا فعندما يعبر الشاعر عن "كرمه" بالتغني بالإقبال على الخمرة أو المرأة، فذلك لا يمكن أن يعبر إلا عن نوع من التحدي المستمر للشعور الذي يهجع في نفسية الشاعر ولا وعيه العميق بأن الإنسان حيوان فان.

3- تأويل ظاهرة الصعلكة:

وكما تنطبق بعض مقتضيات المنهج النفسي على الكرم، فإنها تطبق أيضا على ظاهرة الصعلكة التي تمثل ظاهرة استثنائية في المجتمع العربي القديم. فهي تترجم نزعة إلى التمرد ومعارضة النظام الاجتماعي السائد، وهي في نفس الوقت حركة تعبر عن الإخاء ومحو الفوارق، إلا أنها من منظور ناصف تعبر عن نزعات غريزية باطنية لدى الإنسان لهذا فمن (**الخير أن نعيد النظر في معنى الصعلكة في الشعر في ضوء هذا الموقف: فالصعاليك جسموا في شعرهم وحياتهم موقف الحيوان في الصحراء، وكما يصرع حيوان آخر، أخذ الصعلوك يصرع في شعره أو حياته إنسانا آخر..**) [1].

ولا يعني ذلك أن الظاهرة هي أقرب إلى الحيوانية منها إلى النزعة الإنسانية، بقدر ما يعني أن سلوك الصعلوك نابع من منطقة غريزية باطنية خالصة مستقرة في دواخله العميقة وهي منطقة منبع "الفزع".

ويعني ذلك أن الصعاليك – كما تدلنا أشعارهم – لم ينجوا من الفزع والخوف، بل ظل هذا الشعور يلازمهم في كل أشعارهم مما يعني أنه هو الذي يقف وراء سلوكهم الاجتماعي والإبداعي، يستخلص ناصف هذه الفكرة طبعا من تأويل هذه الأبيات:

وسمعة من قسى زارة صف　　　راء هتوف عدادها غرد

(1) دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف، ص: 296.

كـــــأن إرنانهـــــا إذا رد مـــــت		هـــزم بغـــاة في إثـــر مـــا فقـــدوا[1]

والتي تدل على أن عدوان الصعلوك في شعره أو حياته ليس إلا تعبيرا عن الخوف الرابط في نفسه. لهذا السبب لم تكن أدوات القتال التي طال ذكرهم لها إلا موضوعات يسقطون عليها هذه المتناقضات جميعا: فصوت القوس في سمع صخر الغي عندما ينبض فيها كأنه همسات قوم يبحثون عن شيء مفقود: أدوات القتال إذن تصبح مواضيع يسقط عليها الشاعر الصعلوك رهبته وخوفه. نعيد إثبات هذه الفكرة لأنها تشكل محور وصف أدوات القتال وخلفياتها النفسية، لكن لن يتأتى لنا ذلك كما يقول ناصف إذا نحن أتبعنا الطرق التقليدية في 'فهم' الشعر والتي تقوم على أساس التقسيمات المعروفة.

وليس وصف أدوات القتال ما يدل على الفزع المتسرب إلى أعماق لاشعور الشاعر، بل هناك أيضا هذا التعبير عن الأنس أثناء الوحشة القاتلة إذ يتساءل ناصف هل هناك أكثر من هذه المغالطة التي يمزج الشاعر فيها بين الوحشة والمؤانسة، يطرح ناصف هذا السؤال وهو بصدد تأويل بيت تأبط شرا.

يـرى الوحـشة الأنـس الأنـيس ويهتـدي		بحيـث اهتـدت أم النجـوم الـشوابك[2]

فيرى أن البيت يخفي من ورائه الكثير مما لا يرغب الشاعر في إبدائه. لعل ابرز ذلك هو الشعور بالوحشة القاتلة التي أصبحت بطريقة ما أنسا مُستأنسا (**فالذي يأنس إلى وحشته كالذي يأنس إلى أحزانه التي تقتله، فالأنس بالوحشة من علامات تمكن الوحشة في النفس. وليس من الخير أن يقصر بيت مثل هذا على معنى البراءة من الشعور بالوحشة...**) [3].

إذن فظاهرة الصعلكة لها أبعادها النفسية أكثر من بواعثها الاجتماعية، لذلك لا يتوانى ناصف في حث متلقي هذه الظاهرة إلى البحث فيها من زاوية الفزع المتربص بالشاعر أكثر من تناولها من الجانب الاجتماعي المحض. ولا يكتفي فقط بإعطاء الدليل السابق (وصف أدوات الحرب) بل نجده يقدم دلائل أخرى تدعم موقفه ومن هذه الأدلة: الكشف عن السر الذي يكمن وراء عدم ذكر الصعاليك العدائين للخيل في شعرهم. فقد ذكروا كثيرا من أصناف الحيوانات السريعة لكنهم عدلوا عن ذكر الخيل والسبب في ذلك يقول ناصف هو أن الخيل ترتبط – غالبا – في ذهن الشاعر الجاهلي ببهجة الإحساس بالحياة ومتاعها ونضارتها ومن تم اجتنبوا ذكرها، لأن إحساسا واحدا يجثم في قاع لا شعورهم هو الخوف

(1) نفسه: ص 293.
(2) نفسه ، ص: 298.
(3) نفسه: ص 299.

خلاصة الفصل الرابع

يتبين بعد وقوفنا في هذا الفصل على التأويل في بعده التطبيقي، أن فهم القصيدة القديمة لا يكون حتما بالتنظير لها عن طريق أحدث النظريات، أو تطبيق آخر المناهج النقدية. بل عن طريق ممارسة التأويل في مختلف أبعاده التطبيقية. ذلك أن القصيدة من منظور الرؤية التأويلية، تصبح عالما منفتحا ومتعددا، وأرضية زاخرة بمختلف الدلالات والمعاني العميقة، التي لا يمكن للناقد المقيد بالمناهج العلمية أن ينتبه إليها.

وعليه فقد لمسنا في تلقي ناصف لبعض المكونات والصور الشعرية غزارة إنتاجية ملحوظة. فقد ساعدنا حواره معها على التسرب في عمقها النفسي والدلالي. فوقفنا من خلال ذلك على مجموعة من الدلالات التي لم تكن معروفة لدينا من قبل، ولتبيان ذلك لحدد ما يلي:

1- في تأويله للطلل استطعنا أن نتجاوز تلك النظرة النفسية، التقليدية التي كانت تقول بأن الطلل هو تعبير عن موقف انفعالي تأثري، حيث ترسخت لدينا قناعة جديدة، نفاذها أن 'قفا نبك' تعكس رؤية الشاعر لسيرورة المجتمع وللتعارضات التي تعتري بنيته الداخلية، إذ تومئ هذه السيرورة إلى وجود عقل جماعي يتحكم في دواليب حركة المجتمع إلى الأمام، فما دام أن الحركة لا تنهض إلا بوجود ثنائيات ضدية فإن 'قفا نبك' هي دعوة ضمنية أطلقها الشاعر للبحث في التقابلات التي تشغل بنية المجتمع والتي تفضي إلى وجود صراعات أزلية بين الأفراد.

لهذا يعتبر ناصف بكاء امرئ القيس على الأطلال هو بمثابة بكاء على مجتمع لا يحسن التأمل، لأنه لا يحسن الحزن. لذلك يدعو إلى تصحيح الوجدان العربي من الأعطاب التي كانت تهدد كيانه.

2- في تأويله للطلل، استطعنا أن نفهم بعمق لماذا يشبه الشاعر الطلل بالوشم، ولماذا كان يلجأ للكتابة على الجسد، للتعبير منه عن الرغبة الدفينة في التجدد.

فمقدمة معلقة طرفة بن العبد عند ناصف هي تعبير لا شعوري عن الرغبة في الخلود والاستمرار، استمرار الشاعر واستمرار جماعته.

لهذا كله كانت الأطلال بمثابة تثبيت للعقد الجماعي الذي يترجم إحساس الشاعر بمسؤوليته تجاه أفراد عشيرته، فهو في النظر الناصفي التزام جماعي من الشعراء، صادر عن مرجعية واحدة أي عن عقل واحد.

3- في تأويله لصورة الحيوان، استطعنا أن نستشعر حركة الفرس وسرعته اللامتناهية، وأن ندرك سر ارتباط هذه الحركة بالماء إذ وقفنا على بعض ملامح العلاقة التي تربط بين الطرفين.

أما على صعيد تأويل صورة البقرة، فقد أمكننا الإصغاء لصوتها الدفين أن نتفهم معاناتها تجاه توقها نحو التحرر والانعتاق، كما مكنتنا المشاركة الوجدانية مع تجربتها الذاتية (فهم) صراعها مع الكلاب والصيادين، حيث ترجم هذا الصراع صراعا قيميا آخرا، موجودا على صعيد الطبقات الاجتماعية.

لهذا السبب استطاعت هذه البقرة أن تثير عواطفنا وأن تحرك مشاعرنا نحوها، بشكل أفضى بنا إلى تمثلها تمثلا واعيا.

من جهة أخرى بدت لنا الناقة ككائن أسطوري ورمزي، يتحرك في النص طبقا لإيقاعات حركة المجتمع والدهر، فلم تعد الناقة وسيلة للانتقال من غرض إلى آخر، بل وجدناها في المنظور الناصفي تحمل أعباء المجتمع والدهر دون رد فعل أو انفعال. فهي تعدو نحو الغامض، تنافس الزمن لانتزاع نصر ما. هكذا تخضع صورة الحيوان إلى مقتضيات الرؤيا التأويلية المنفتحة على كافة الاختيارات الفلسفية والمنهجية، فقد لجأ ناصف إلى المنهج الأسطوري الذي به استطاع إضاءة درب تأويله الرمزي للحيوان، و وجدناه في موضع آخر ينتقي من المنهج النفسي ما يخدم به رؤيته التحليلية، خصوصا وأنه بصدد كائنات رمزية تستدعي منه الأخذ من هنا وهناك.

4- على صعيد آخر، وقفنا على الدلالة الرمزية لبعض المكونات الأخرى كالماء. ففكرة المطر في النظر الناصفي لها صلة وثيقة بفكرة الحرب. فقد استنتج ذلك من خلال تأويله لمعلقة امرئ القيس التي حولها الشاعر إلى ميدان للتوفيق بين المتناقضين (المطر والحرب). فامرؤ القيس يتصور المطر كنوع من الحركة المقترنة بالقوة الأخاذة، أي الحركة المذوية التي لا تنتج إلا عن قوة مماثلة من حيث الوقع. إذ عبر الفرس بكل دقة عن هذه القوة، وبالتالي فقد استنتج ناصف أن هناك نوعا من التداعي بين الطرفين.

5- من جهة أخرى، انبثقت لنا مفاهيم جديدة من رحم التأويل لفكرتي الزمان والمكان. فالزمان له علاقة ضمنية بالطلل، ليس لأنه يحيل على زمن ماض وفائت، بل لأنه يحيل في النظر الناصفي على أزمنة غير مفهومة. فالشاعر عندما يحاور الطلل فهو يدرك أنه يستنطق بقايا من الصم الصلاب التي لا تتجاوب مع مواقفه الوجدانية، فهو لا يستطيع اختراقها أو اختزال المسافة الزمنية الفاصلة بينه وبينها، لهذا يدرك يقينا أن ما يفهمه عن الزمان فهو قليل، لهذا جسدت اللحظة الطللية البعد الزمني الذي لا يمكن فك مغالقه.

أما على مستوى المكان فقد اعتبر ناصف الدخول في تجربة عبور الصحراء، بمثابة الامتحان المميت للشاعر. فالعبور مرير في كل جوانبه، إذ يرفض فيه الشاعر فكرة الاستئناس، ويفضل الوحشة بغية امتحان النفس، لذلك كانت الصحراء بمثابة طلل ممتد وشاسع.

6- في تأويل الظواهر والقيم، وجدنا قيمة الموت تخرج عن كونها رمزا للنهاية والعدم، إلى كونها تعبيرا عن التجسيد اليقيني لماهيتها، إذ يحضر في صورة مجسمة لا تدع مجالا للشك. يستنتج ناصف ذلك من خلال قراءته لبيت أبي ذؤيب قراءة جديدة تجاوز فيها الأداة البلاغية التقليدية.

أما على صعيد التأويل ظاهرة الصعلكة، فلقد وجد ناصف أن هذه الظاهرة، هي تعبير عن نزعات غريزية، باطنية لدى الإنسان قائمة على مبدأ الصراع لإثبات الذات.

الخاتمـــة

ما هي الاستنتاجات التي يمكن أن نستخلصها بعد الانتهـاء مـن دراسـة القـراءة التأويليـة للـنص الشعري القديم؟ سؤال تفرضه هذه الخاتمة وتدعونا إلى الإجابة عنه باختصار ودقة.

لنقسم ما توصلنا إليه من خلاصات إلى مستويين اثنين: مستوى منهجي، ومستوى تطبيقي. فعلـى المستوى المنهجي نستطيع أن نؤكدأن القارئ المؤول أثناء تلقيه للنص الـشعري القـديم لا يكـون بالـضرورة ناقدا منهجيا بالمعنى التداولي لمفهوم المنهج. الذي يقتـضي اتبـاع خطـوات محـددة، والانطـلاق مـن مقدمـة والانتهاء بالخلاصات المتوافقة مع المعيار المنهجي المتبع.

غير أن هذا لا يعني أن تأويل النص القديم هو عمل غير منضبط أو كان فوضويا وغير نظامي، بل على العكس من ذلك تماما، فقد وجدنا أن التلقي عند ناصف كان خاضعا لسياق منظم ولإطـار دقيـق مـن المقتضيات التي كان يفرضها عليه المعنى الذي هو بصدده، لهذا نقول إن الإطار الذي كان يجمع تلقيه للشعر هو المعنى ذاته، وليس شيئا آخر. لقد خضع ناصف لتوجيهات المعنـى ولم يأبـه بمنطـق الـشكل، وهـذا كـان ينسجم إلى حد بعيد مع المقتضيات الفلسفية للنظرية الفينومينولوجية التي انفتح عليها كثيرا وقرأ من خلالهـا كل المواضيع التي كانت بين يديه. وعليه يمكن القول إن تلقيه للشعر كـان علـى المستوى النظـري قريبـا إلى الفينومينولوجية في بعدها الفلسفي... أما على المستوى التطبيقي فقد كان ناصف قارئا مؤولا منفتحـا علـى كل التوجهات الفكرية التي ساعدته على الحفر بعمق في دلالات النصوص... وعندما نقـول قارئـا مـؤولا، فهذا يعني أن أبواب ولوج المعنى كانت مفتوحة أمام تخميناته المتعددة. الشيء الذي يفسر خلفيـات التعقيـد الفكري الذي كان ثاويا وراء معظم كلامه حول القصيدة القديمة.

فقد كانت معظم تأويلاته ملفوفة بجدار سميك من الأفكار العميقة التي كانت تستدعي منا الكـثير من التأمل والصبر، على مشاق الفهم. وكما كان هو يدعو قارئ النصوص إلى الصبر وعدم الانـسياق وراء الانطباعات الأولى، فإننا وجدنا أنفسنا أول من يطبق توصياته في قراءة أفكاره. لقد احتاج تلقينا لأفكاره إلى الكثير من الصبر أمام صعوبة فهم ما يريده من وراء الالتواء الذي كان سمة فكره ولغته.

فالرجل غزير الآراء، عميق الأفكار، له قدرة هائلة على ممارسة أسلوب الالتواء في بـسط مفهـوم أو تحليل موقف، بحيث كلما وصل بالفكرة إلى مستوى ما من الوضوح الدلالي، إلا وأعقبها بأفكار أخـرى تعود بنا إلى درجة الصفر في القراءة.

وهكذا نجد أنفسنا أمام دائرة مغلقة لا يكون الخروج منها سهلا. ومما زاد في تعقيد مهمـة قراءتنـا، الغياب شبه التام لمراجع البحث، فباستثناء بعض المقالات النقدية القليلة، لم نعثر على أي دراسـة مستفيـضة تشفي غليلنا وتساعدنا – بحكم المسؤولية التي كانت تنتظرنا – على تتبع خطاه أو الاقتراب من تخوم أفكاره،

وهذا ما أذكى معاناتنا و حيرتنا، لكن وفي نفس الوقت شحذ عزيمتنا وتبث إرادتنا للوصول إلى هدفنا المنشود... أمام هذه الصعوبات إذن لم نجد بدا من قراءة ناصف سوى بأفكاره هو، أي بعيدا عن ما قيل عنه، فاستطعنا بذلك فهمه من خلال متنه فقط، بل إننا استطعنا في لحظات كثيرة التفكير من خلال أفكاره والكتابة بأسلوبه، مما يدل بوضوح أننا ربما عثرنا على علبته السوداء، أي أمسكنا ببعض الخيوط التي تنسج رؤيته الفلسفية...

وهكذا نستطيع أن نقول إن شبكة خيوطه الفكرية تتشكل بدءا وقبل كل شيء من نسيج التأويل المتعدد الوجوه، وعندما نقول المتعدد الوجوه، فإننا نقصد بذلك التأويل المنفتح على مختلف المشارب الفكرية والفلسفية، فهو ينتقي من النظريات النقدية ما يحتاج إليه في فهم ظاهرة ما من الظواهر الشعرية، فنجده قارئا أنتروبولوجيا عندما يفسر بعض العادات والتقاليد (الوشم على الجسد)، كما نعثر عليه كقارئ أسطوري عندما يحلل الطلل في مطلع القصائد، كما نجده قارئا اجتماعيا عندما يحلل ظاهرة كالصعلكة، ونجده قارئا استاطيقيا عندما يحلل الأسلوب والألفاظ والصور، ونجده أخيرا قارئا نفسانيا عندما يتناول أزمات الشعراء الشخصية في الشعر، هاجسه في هذا كله هو فهم الشعر القديم فهما عميقا.

هكذا نكون أمام مؤول منفتح على مختلف المناحي الفكرية، إلا أن انفتاحه هذا لم يدفعه في يوم من الأيام إلى اعتناق منهج أو الانتصار له على حساب آخر.

لقد عادى ناصف المناهج النقدية معاداة كبيرة، واجتهد كثيرا في إثبات ابتعادها بمسافات بعيدة عن روح الموضوعية التي يفترض أن يتحلى بها كل قارئ للشعر. ولعلني أقول إن معظم مشروع مصطفى ناصف النقدي، إنما انبنى على فكرة الرد على مختلف هذه المناهج، حيث انصب جهده على شرح مقتضياتها النظرية، مبينا قصورها المعرفي، وضحالتها المنهجية، وعيوبها الكثيرة في مختلف المواقف. ولم يكتف بهذا بل خصص جزءا مهما من كتبه ومقالاته لتعليل أسباب رفضه لها، مع الخوض في تفاصيل الدفاع عن الحجة التي تُسَوِّغُ البديل. فكانت معظم كتبه نظرية بامتياز (نظرية التأويل، مسؤولية التأويل، اللغة والتفسير والتواصل، نظرية المعنى في النقد العربي القديم، بعد الحداثة صوت وصدى) في حين جاءت حصيلة جهوده التأويلية على المستوى التطبيقي عبارة عن ثلاثة كتب (قراءة ثانية لشعرنا القديم، صوت الشاعر القديم، الوجه الغائب). وهو ما يفسر ميله إلى التنظير، وولعه بالدفاع عن التأويل الذي ينفرد بفهمه فهما مغايرا عن أشكال الفهم المتداولة والمتعارف عليها. فالتأويل عنده هو الهوية الثقافية التي يجسد بها حضوره الوجودي في عالم يراه مليئا بالتناقضات والأوهام، وهو المؤشر الدال على الوجود في التاريخ بصيغة الانخراط في صنع حركته، فلا وجود بدون ممارسة الفهم المتجدد لذواتنا أولا، والوجود من حولنا ثانيا.

لقد تمثل ناصف مفهوم التأويل باعتباره نشاطا للحرية وحقا في الاختلاف، لكن ممارسة هذا الحق يستوجب منا ضرورة فهم ذواتنا، أي توضيح علاقتنا بأنفسنا عن طريق تجديد وعينا بها، حتى نتمكن من

الإصغاء إلى الآخر عوض الرغبة في إقصائه. أما الحرية فتستدعي التحرر من أسر العلامة والإطار وكل ما من شأنه أن يسيطر على عقولنا، ويكبح جموحنا الفكري والإبداعي. لهذا دعا إلى نبذ التعصب والكراهية والجمود والمنفعة العاجلة.

لقد وجد ناصف أن دعاة النزعة المنهجية في تلقي الشعر هم في الحقيقة دعاة للتعصب والانغلاق، فالناقد المنهجي يتوخى الدفاع عن نجاعة المنهج، لكن ذلك يُبعده كثيرا عن فهم النصوص، وحيث إن النص الشعري يستدعي من قارئه التوجه إليه بدون خلفية منهجية سابقة، فإن ناصفا دعا صراحة إلى معاداة البنيوية التي تعتبر أكثر النظريات نزوعا إلى العلمية الصارمة. فالقارئ البنيوي عنده هو قارئ متعال على النصوص لا يجيد التفاعل معها، بل لا يستطيع التغلغل في أبنيتها الدلالية، لأن ما يحرك قراءته لها، ما هو إلا الرغبة في السيطرة عليها بما لديه من أدوات التشريح والتفكيك، وعليه فإن أبرز سمات القراءة التأويلية هي القدرة على خلق التفاعل بين الذات والموضوع، لأن التفاعل هنا هو حصيلة التجاوب الضمني والمعلن بين القارئ وبين النص.

إن تحقيق هذا التفاعل في النظر الناصفي لا يكون إلا بوجود نمط من القراء القادرين على الوصول بالنص إلى مستويات متعددة من الدلالة، أي القدرة على فتح أبواب النص المغلقة، ولا يتأتى ذلك إلى بوجود المواصفات التالية: الصبر على انغلاق المقروء، الإصغاء إلى صوته العميق، التعاطف مع تجربته والتعايش مع همومه ومشكلاته.

لقد كان ناصف أول من يطبق مقتضيات التأويل الإجرائية على مختلف مقروءاته الشعرية، إذ وجدناه كثير الإصغاء إلى ما يقرؤه، متعاطفا مع نصوصه، مصطبرا على مشاق تفهمها، ومنسجما مع مختلف الإشكاليات المستعصية فيها. لهذا جاءت قراءته للشعر القديم قراءة ذات خصوصية متميزة عن باقي تلقيات المحدثين.

وتتجلى هذه الخصوصية أولا في القدرة على إنطاق النص الشعري من خلال صوته الحقيقي وليس بأصوات غيره، ويتجلى ذلك في النماذج التي وقفنا عليها إذ استطعنا أن ننصت إلى هذه النصوص. ودفعنا ذلك إلى التعاطف مع مواقف بعض الشخوص التي مكنتنا من النفاذ إلى عمقها الشعوري... وبذلك تغيرت رؤيتنا إلى القصيدة القديمة وانقلب أشكال فهمنا لها، بعدما اعتدنا على تقبلها من زاوية منهجية واحدة.

لقد مكننا دراسة القراءة التأويلية للنص الشعري القديم من تكوين جملة من الأفكار حول موروثنا الشعري القديم، أبرزها وأهمها هو عمق هذا الموروث وشساعته، وأدركنا بذلك أنه لا يزال في حاجة ماسة إلى مراجعات نقدية ثورية تستند ضرورة إلى تجديد الرؤية والأداة في التعاطي مع هذا الموروث.

استنتجنا أيضا أن قراءتنا للشعر القديم يستلزمها الانطلاق من استراتيجية واضحة ومحددة، قوامها التأويل، وغايتها الفهم، لكن هذه الاستراتيجية لن تكون ذات جدوى إلا من خلال ولادتها من رحم ثقافتنا الحاضرة، أي من مشكلات واقعنا العربي في مختلف مستوياته السياسية والثقافية والاجتماعية، ذلك أن فهم لغز التأخر الحضاري العربي هو رهين ببناء رؤية مغايرة للتراث الشعري القديم، وهو نفس الطموح الذي سعى إليه مصطفى ناصف.

لائحة المصادر والمراجع

1- **الأدب والغرابة**:عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 2، 1983م.

2- **استقبال الآخر**: الغرب في النقد العربي الحديث،سعد البازغي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2004م.

3- **الأسس الجمالية في النقد العربي عرض تفسير مقارنة**: دعز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط 3، 1974م.

4- **أسرار النص**: دراسة بنيوية منفتحة، د محمد الواسطي، مطبعة انفو برانت، فاس، ط1، مارس 2003م.

5- **إشكالية القراءة وآليات التأويل**: ناصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط 4، 1996 م.

6- **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**: ناظم عودة خضر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1979م.

7- **أصول النقد الأدبي**: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط 8، 1973م.

8- **إضاءات في النقد الأدبي**: عادل أفريجات، دار أسامة، دمشق، ط 2، 1985م.

9- **بعد الحداثة/ صوت وصدى**: مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، يونيو2003 م.

10- **بنية اللغة الشعرية**: جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.

11- **التلقي والتأويل، بيان سلطة القارئ في الأدب**: محمد عزام، دار الينابيع، دمشق، ط1،(دون تاريخ).

12- **جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية للشعر**: كمال أبوديب، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط 3، فبراير، 1984م.

13- **جدلية القيم في الشعر الجاهلي (رؤية نقدية معاصرة)**: الدكتور بوجمعة بوبعيو، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،ط1، 2001م.

14- **جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الابداع في الشعر والرواية والمسرح**: سامي سويدان، دار الآداب، بيروت ط1، 1997م.

15- **جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**: هانس روبرت ياوس، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، 2004 م.

16- **حديث الأربعاء**: طه حسين، دار المعارف بمصر، ط 12، 1925م.

17- **الحقيقة والمنهج**: هانس جورج غادامير، ترجمة: حسن ناظم، جورج كتورة، دار أويا للطباعة والنشر، ط 1، 2007.

18- **الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**:.د توفيق سعيد،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان،ط1، 1992م.

19- **خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث**: أنور الجندي، دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط 2، 1985م.

20- **الخطاب الإبداعي الجاهلي**: الصورة الفنية القداسة وتحليل النص: عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1997م.

21- **الخطاب النقدي عند طه حسين**: أحمد بوحسن، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

22- **الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر**: عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998م.

23- **دراسة الأدب العربي**: مصطفى ناصف،دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، (دون تاريخ).

24- **دراسات في الفلسفة المعاصرة**: د. زكرياء إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، دون تاريخ ودون طبعة.

25- **الدرجة الصفر في الكتابة**: رولان بارت، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين،ط 3، 1987م.

26- **درس السميولوجيا**: رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، ط 2، 1986م.

27- **دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي**: عفت الشرقاوي، دار النهضة العربية، بيروت 1979م.

28- **ديوان امرئ القيس**: شرح وتحقيق عبد الرحمان المسطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

29- **ديوان النابغة الذبياني**: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط2، دون تاريخ.

30- **ديوان زهير بن أبي سلمى**: شرح الأعلم الشنتمري، المطبعة الحميدية، مصر. ط1، 1323 هـ.

31- **ديوان عنترة بن شداد**: تحقيق خليل الخوري برخصة مجلس معارف ولاية بيروت الجليلة، الطبعة4، 1893م.

32- **الشعرية العربية**: علي أحمد سعيد/ أدونيس، دار الآداب، بيروت لبنان، ط2، 1989م.

33- **صوت الشاعر القديم**: مصطفى ناصف، الهيئة المصرية العامة للتأليف، 1992م.

34- **طه حسين والتراث**: مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، ط1، مارس 2000م.

35- **فلسفة التأويل**: الأصول، المبادئ، الأهداف: غادامير، ترجمة محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006م.

36- **فعل القراءة: نحو جمالية التجاوب (في الأدب)**: فولفغانغ ايزر، ترجمة: الجيلالي الكدية وحميد الحميداني، منشورات مكتبة المناهل، فاس، (دون تاريخ).

37- **في الأدب الجاهلي**: طه حسين، دار المعارف بمصر، ط 10، (دون تاريخ).

38- **في الأدب والنقد**: محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، (دون تاريخ).

39- **في الشعرية**: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

40- **في العصر الجاهلي**: شوقي ضيف، دار المعارف مصر، ط 24، 1960م.

41- **في ماهية اللغة وفلسفة التأويل**: د. سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2002م.

42- **في معرفة النص**: يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1984م.

43- **في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية**: سامي سويدان، دار الآداب بيروت، ط، 1989م.

44- **قراءة التراث النقدي**: جابر عصفور، منشورات عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1994م.

45- **قراءة ثانية لشعرنا القديم**: صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط3، 1982م.

46- **قراءة ثانية لشعرنا القديم**: مصطفى ناصف، منشورات الجامعة الليبية، (دون تاريخ)

47- **القراءة وتوليد الدلالة**: تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، حميد الحميداني، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003م.

48- **ما الأدب؟**: جون بول سارتر.ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط1، (دون تاريخ).

49- **المدخل إلى نظرية النقد النفسي**: سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد: زين الدين المختاري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998م.

50- **مساهمات في نقد النقد الأدبي**: نبيل سليمان، دار الطليعة، بيروت لبنان، ط1، 1983م.

51- **مسؤولية التأويل**: مصطفى ناصف، دار السلام للطباعة والنشر والترجمة، مصر، ط1، 2004 م.

52- **مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن**: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1994م.

53- **مقالات في الشعر الجاهلي**: د. يوسف سامي اليوسف، دار الحقائق باالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دون تاريخ).

54- **مقدمة في نظرية الأدب**: تيري انجلتون، ترجمة أحمد حسان، الناشر نوارة، 1979م.

55- **مقدمة للشعر العربي**: علي أحمد سعيد/ أدونيس، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979م.

56- **مناهج الدراسات الأدبية الحديثة**: د. عمر محمد الطالب، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، نوفمبر، 1988م.

57- **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق.شعر أبي نواس نموذجا**: د محمد الواسطي، مطبعة انفو برانت - فاس، ط1 (دون تاريخ).

58- **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**: د صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1986م.

59- **نحن والتراث**: محمد عابد الجاري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 1982م.

60- **النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية**: حسين مروة، الجزء 1، ط4، 1981م.

61- **النص الشعري ومشكلات التفسير**: عاطف جودة نصر، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1 (دون تاريخ).

62- **نظرية الأدب**: رونيه وليك وأوستين وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط3، 1983م.

63- **نظرية التأويل**: مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، ط1، مارس2000م.

64- **نظرية البنائية في النقد الأدبي**: صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية، أكتوبر، ط2، 1977م

65- **نظرية التلقي/ مقدمة نقدية**: روبرت س هولاب، ترجمة خالد التوزاني والجيلالي الكدية، منشورات علامات، ط1، 1999م.

66- **نفسية أبي نواس**: د محمد النويهي، دار الفكر، ط 2، 1970م.

67- **النقد الأدبي الحديث**: محمد غنيمي هلال، دار النهضة العربية، ط 4، 1969م.

68- **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**: محمد الدغمومي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44.

69- **نقد الشعر**: قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، بدون طبعة وبدو ن تاريخ.

70- **الوجه الغائب**: مصطفى ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1993م.

المجـــلات:

1- **اللغة والتفسير والتواصل**: مصطفى ناصف، مجلة عالم المعرفة، ع 193، يناير 1995م.

2- **محاورات في النثر العربي**: مصطفى ناصف، مجلة عالم المعرفة، ع 218، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، فبراير 1997م.

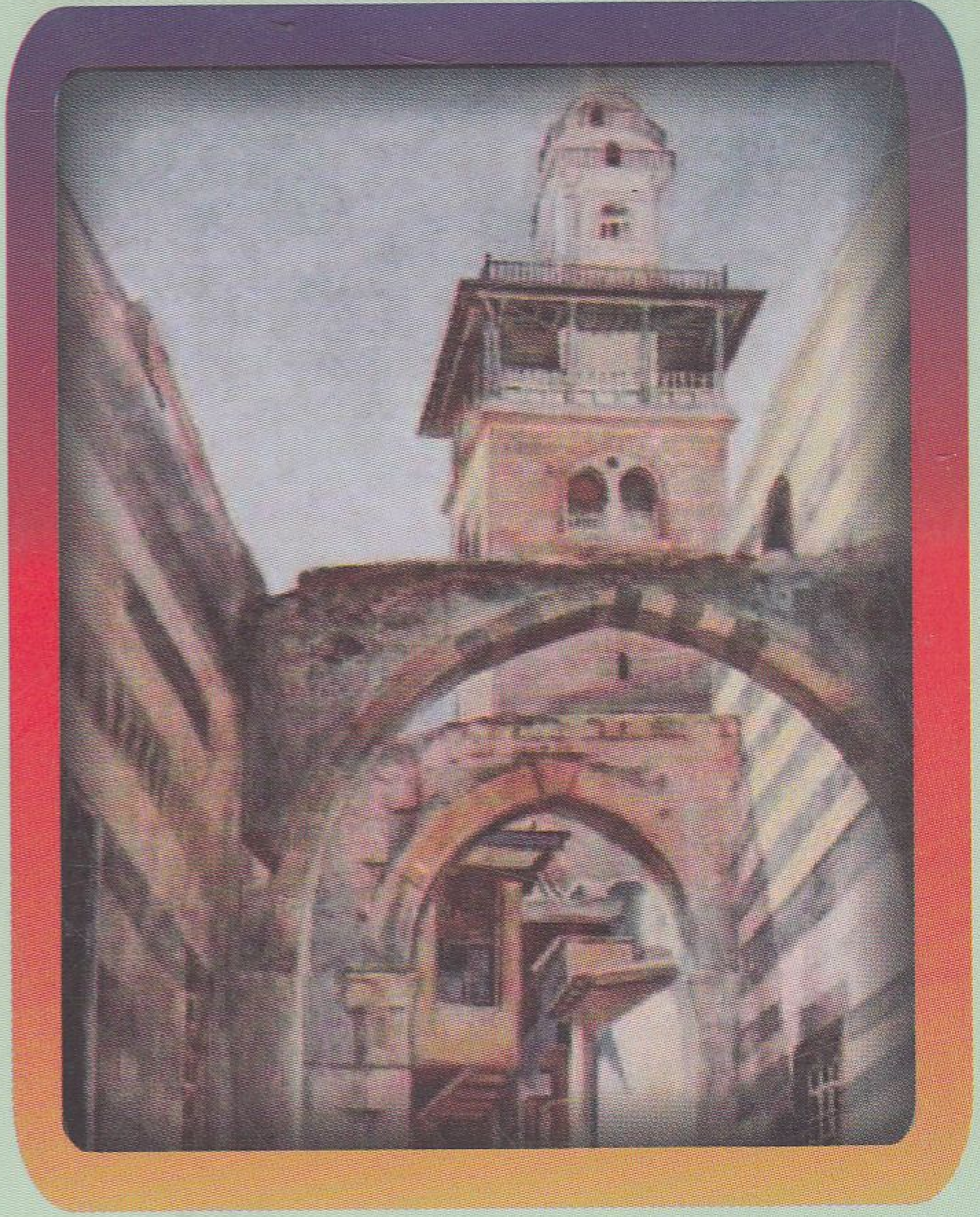
3- **النقد العربي**: نحو نظرية ثانية.مصطفى ناصف، عالم المعرفة، ع 255. مارس 2000م.

4- الإبهام في شعر الحداثة:عبد الرحمان القعود، مجلة عالم المعرفة، ع 279، ماي 2002م.
5- شعرنا القديم والنقد الجديد:د وهب رومية،مجلة عالم المعرفة،ع 207،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، مارس 1996م.
6- المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية: عبد العزيز حمودة، مجلة عالم المعرفة، ع 272، 2000م.
7- الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا: د. وهب رومية، مجلة عالم المعرفة، ع 131، 2006م.
8- الأنساق واالبنية: كمال أبو ديب، مجلة فصول.ع 4، المجلد 1، يوليوز 1981م.
9- الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص: ناصر حمد أبو زيد، مجلة فصول،ع 10، المجلد الأول، أبريل 1983م.
10- غربة الملك الضليل: عبد الرشيد الصادق المحمودي، مجلة فصول، ع2، مجلد 4 يناير/ فبراير 1984م.
11- الحداثة في الخطاب النقدي العربي: عبد الغني بارة، مجلة فصول، ع 61، شتاء 2003م.
12- انفتاح النص الأدبي وحدود التأويل: أمبيرتو إيكو نموذجا: عبد العزيز أسراح، مجلة فكر ونقد، ع67، 2005.
13- باشلار بين التحليل النفسي والمنهج الظاهراتي أو البحث عن رؤية نقدية جديدة: بوخليط سعيد، مجلة فكر ونقد، ع 21، سبتمبر 1999م.
14- الفينومينلوجيا وفن التأويل: محمد شوقي الزين، مجلة فكر ونقد، ع 16، فبراير، 1999م.
15- القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث: محمد القاسمي، مجلة فكر ونقد، ع 67، 2005م.
16- القراءة والتأويل بين امبرتو إيكو وفولفغانغ ايزر: المصطفى العمراني، مجلة فكر ونقد، ع 67، مارس 2005 م
17- نحو منهج لدراسة ظاهرة التلقي: أحمد علي محمد، مجلة فكر ونقد، ع 32، ماي 1999م.
18- في مفهومي القراءة والتأويل: محمد المتقن، مجلة عالم الفكر، ع 33، 2004م.
19- النص والتأويل: بول ريكور، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 5،1988م
20- قراءة ثانية للشعر الجاهلي: مطاع صفدي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 10، شباط 1981م.
21- ما وراء النص: رجاء عيد، مجلة علامات في النقد، ع 30 مجلد 8، دسمبر 1998 م.
22- الظاهراتية والهرمينوطيقا ونظرية التلقي: تيري إنجلتون، مجلة علامات، عدد 3، سنة 1995م.
23- أصول التأويلات وفصولها: جون كروندان، ترجمة: محمد المفيد، مجلة مدارات فلسفية، عدد 7، شتاء 2002م.
24- الهرمينوطيقا والفهم: مصطفى العارف، مجلة مدارات فلسفية، عدد 14، صيف 2006م.

25- **العلامة والرمز**: هيغل، مجلة دفاتر فلسفية، ع 5، ط 2 دار توبقال للنشر، البيضاء، 1998م.
26- **غواية التراث**: د جابر عصفور، مجلة العربي، ع 62، أكتوبر 2005م.
27- **القراءة والنقد**: حدود وآفاق: أحمد وهب، مجلة كلية الآداب، جامعة الحسن الثاني، سنة 1993م.
28- **الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند فولفغانغ ايزر**: ذ.عبد العزيز طليمات، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 6، 1992م.
29- **مشكلات التأويل في ظاهرة النسيب**: أحمد عاطف الدرابسة، مجلة بيادر، العدد 43، 2004م.

الرسائل الجامعية:

1- **الموضوع الجمالي وأنماط التأويل (رواية بهاء طاهر نموذجا)**: أحمد فرشوخ، إشراف حسن المنيعي، مرقونة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، (فاس)، 2002-2003م.
2- **النص الأدبي: من الإنتاج إلى التلقي، مقاربة مصطلحية**: رشيد بنحدو، مرقونة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية سنة 1991-992م.



القراءة التأويلية

للنص الشعري القديم

بين أفق التعارض وأفق الاندماج

الدكتور مصطفى شميعة

السيرة الذاتية

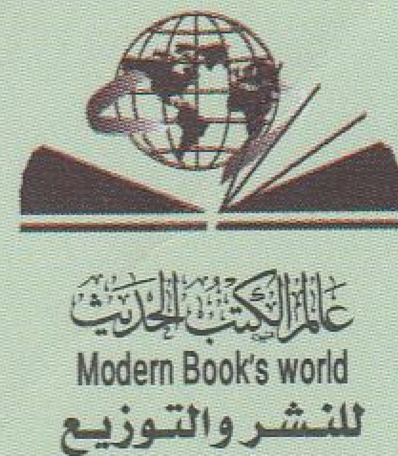


الدكتور مصطفى شميعة
تاريخ الازدياد: ١٩٦٤/٠٣/٠٢ بفاس المغرب
العنوان الإلكتروني: mostafa.chamia@hotmail.fr
حاصل على:

- الإجازة في الأدب : كلية الآداب والعلوم الإنسانية / فاس . المغرب – ١٩٩٠
- الإجازة في علم الاجتماع : كلية الآداب والعلوم الإنسانية / فاس . المغرب ٢٠٠٣
- دبلوم الدراسات العليا المعمقة : كلية الآداب والعلوم الإنسانية / فاس، المغرب ٢٠٠٥
- الدكتوراه في نظرية التلقي: كلية الآداب والعلوم الإنسانية / فاس ٢٠١١
- عضو مؤسس لجمعية الضاد لأساتذة اللغة العربية ونائب رئيسها.
- عضو مكتب الجمعية المغربية لحماية اللغة العربية /فرع فاس.
- عضو جمعية المنتدى المغربي للصم.
- له تحت الطبع كتاب: خطاب التواصل عند الجاحظ .
- له تحت الطبع كتاب: الإدارة التربوية المغربية وطموح الحكامة.
- له عدة مقالات في التواصل والتأويل بمجلات وجرائد عدة.







الاردن – اربد – شارع الجامعة تلفون: ٧٢٧٢٢٧٢ ٢ ٩٦٢+ / فاكس: ٧٢٦٩٩٠٩ ٢ ٩٦٢+ / الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق البريد: (٣٤٦٩)

البريد الإلكتروني: almalktob@yahoo.com / الموقع الإلكتروني: www.almalkotob.com